تنقیدی تھیوری
کے سو سال
وزیر آغا
میر ظہیر عباس روستمانی

تنقیدی تھیوری کے سو سال

وزیر آغا

تنقیدی تھیوری کے سو سال ـــــ تنقید ـــــ وزیر آغا

امجد سلیم نے نوید حفیظ پرنٹرز' لاہور' سے چھپوا کر'
سانجھ' ۲/۴۶ مزنگ روڈ' لاہور' سے شائع کی۔

اشاعتِ اوّل : ۲۰۱۲ء
مشینی خطاطی : ورڈ میکرز
سرورق : سعید ابراہیم
تعداد : ۵۰۰
قیمت : ۴۰۰ روپے

Tanqidi Theory ke Sou Saal
(*Urdu* Book on Literary Criticism by *Wazir Agha*)

Printed by:
Naveed Hafeez Printers, Lahore, Pakistan

Price:
In Pakistan: Rs.400.00
Abroad: US$.15.00 or Euro.13.00 or Poundsterling.10.00

Published by:

Book Street 46/2, Mozang Road, Lahore, Pakistan
Tel: 042-37355323 Fax: 042-37323950
sanjhpks@gmail.com, sanjhpk@yahoo.com
www.sanjhpublications.com

ISBN 978-969-593-056-6

تخلیقی تنقید
لکھنے والوں کے نام

ترتیب

اِبتدائیہ

پیش لفظ/شاہد شیدائی ۱۱

مقالات

تنقیدی تھیوری کی ساخت

تنقید کی قلبِ ماہیت ۱۹
معنی اَور تناظُر ۲۵
اِجتماعی شعور کی ساخت ۳۱
حقیقت اَور فکشن ۳۹
بیسویں صدی کی مغربی تنقید کے تین اَہم اعلانات ۴۹
ساختیات اَور سائنس ۵۵
سوسیور کا نظامِ فکر ۶۹
رولاں بارت کا فکری نظام ۷۵
ساخت شکنی ۸۵
ساختیاتی فکر میں پُراَسراریت کے عناصر ۹۷
لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں ۱۰۵
سٹرکچر اَور اَینٹی سٹرکچر ۱۱۷
لکھاری لکھت اَور قاری ۱۲۵

ساختیات، ساخت شکنی اور ساختیاتی تنقید ۱۳۹
جدیدیت اور مابعد جدیدیت ۱۴۹
تانیثیت ۱۶۳
تنقیدی تھیوری کے سو سال ۱۶۷

امتزاجی تنقید

مغربی تنقید کے سو سال اور امتزاجی تنقید ۱۷۹
امتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر ۱۸۵
امتزاجی تنقید کے چند جلی اور خفی پہلو ۱۹۳

تخلیقی عمل کے اَبعاد

تخلیقی عمل اور اُس کی ساخت ۲۰۳
تخلیقی عمل کا مرحلہ وار سلسلہ ۲۲۱
تخلیقی عمل — تکوینِ کائنات کے حوالے سے ۲۲۷
تخلیقی عمل — اقبال کے حوالے سے ۲۳۵

ابتدائیہ

پیش لفظ

تنقیدی تھیوری اور اُردو تنقید کے باب میں وزیر آغا کی خدمات کا اعتراف ہر کوئی کرتا ہے حتیٰ کہ اُن کی تحریروں سے بیشتر ناقدین نے استفادہ بھی کیا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اُن کے مقلدین کی تعداد میں بھی بے پناہ اضافہ ہوا ہے؛ اور مجھ ایسے تلامذہ (جنھوں نے قلم سنبھالنا بھی انھیں سے سیکھا ہے) اصل مغربی مباحث کی ورق گردانی نہ بھی کریں تو اُن کے ''دفاترِ انتقاد'' سے خاطر خواہ فائدہ اُٹھا لیتے ہیں کہ وزیر آغا نہ صرف اس بحرِ بے کنار کی ہر موج سے پُوری طرح آشنا ہوئے ہیں بلکہ انھوں نے اس کے اعماق میں اُتر کر معنی آفرینی کے خزائن تک بھی رسائی حاصل کی ہے۔ کوئی مانے نہ مانے، اُن کی تحریروں سے استفادہ کرنے والے نئے نقاد اتنے خودکفیل ہو چکے ہیں کہ اپنی تحریروں میں اب وہ اُن کا نام لینا بھی گوارا نہیں کرتے!

وزیر آغا کی تنقید گزشتہ چھے دہائیوں پر پھیلی ہوئی ہے جس میں انھوں نے (دیگر موضوعات کے علاوہ) مغربی تھیوری کے ہر گوشے پر روشنی ڈالی ہے اور اس کے ساتھ ہی مشرقی دانش کی باریکیوں کا بھی ذکر کیا ہے، نیز ہر نکتے پر بحث کرتے ہوئے اپنا نقطۂ نظر بھی پیش کیا ہے...... مطلب یہ کہ انھوں نے مغرب والوں کی اندھا دُھند تقلید کے بجائے (جیساکہ مستثنیات کے سوا بیشتر اُردو ناقدین کا وتیرہ ہے) مباحث کے غائر مطالعے کے بعد دلائل کے ساتھ اپنے نتائج اخذ کیے ہیں۔ مثال کے طور پر اُن کا گراں قدر مقالہ ''بیسویں صدی کی مغربی تنقید کے تین اہم اعلانات'' میرے اس دعوے کی تصدیق کے لیے کافی ہوگا جس میں انھوں نے ''نئی تنقید'' سے منسلک ٹی ایس ایلیٹ (T.S.Eliot) کے اس نقطۂ نظر سے اختلاف کیا کہ تخلیقِ ادب کے راستے میں ادیب کی شخصیت سب سے بڑی رُکاوٹ ہے۔ وزیر آغا کا مؤقف یہ ہے کہ ادب میں شخصیت کی نفی نہیں ہوتی، اُس کی قلبِ ماہیت ہو جاتی ہے۔ دُوسرا اعلان ساختیاتی تنقید سے وابستہ رولاں بارت کا تھا کہ Writng writes, not the Author

یعنی لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں...... بارت نے شعریات یعنی Poetics کو تخلیق کاری کے وظیفے میں مبتلا پایا تھا۔ وزیر آغا نے دلائل کے ساتھ کہا کہ ادب نہ تو ہوا میں تخلیق ہوتا ہے اور نہ ہی ادب میں مصنف کی نفی ہوتی ہے۔ ادب میں تو مصنف کی قلبِ ماہیت ہو جاتی ہے؛ نیز خود شعریات بھی مصنف کے اعماق میں کارفرما ہوتی ہے۔ تیسری بات ساخت شکن مفکر، دریدا نے کہی تھی کہ معنی ہر ہر قدم پر ملتوی ہوتے چلا جاتا ہے جسے وزیر آغا نے یہ کہہ کر مسترد کیا کہ معنی صورتیں بدلنے اور ملتوی ہونے کے باعث معدوم نہیں ہوتا وہ تو وسعت آشنا ہو جاتا ہے۔ تاہم وزیر آغا نے مغربی مفکرین کی مثبت باتوں سے اتفاق بھی کیا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ محض "اختلاف" کی گیندوں پر چھکے نہیں لگاتے، "اتفاق" کی پچ پر بھی جم کر کھیلتے ہیں۔ مثالیں کہاں کہاں سے پیش کروں...... اُن کی کسی بھی کتاب میں سے کوئی بھی مقالہ پڑھ کر دیکھ لیں؛ آپ کو اُن کی تحریروں میں "تخلیقی تنقید" کا عنصر جا بجا ملے گا...... تخلیقی تنقید سے میری مُراد یہ ہے کہ وہ ایک عمدہ تخلیق کار ہونے کے ناتے "تنقید" ایسی اَدق صنف کو بھی "تخلیق" کی سطح پر لے آئے ہیں جس سے قاری کسی زمانے میں تو بدکتا تھا مگر اَب اِس صنف کا مطالعہ بھی انتہائی شوق سے کرتا ہے۔

وزیر آغا نے اپنے تنقیدی اسلوب کی بنیاد عام فہم زبان پر رکھی ہے اور مروجہ جناتی طرزِ بیاں سے ہمیشہ احتراز برتا ہے۔ اُن کا قول ہے کہ بات ایسے صاف اور شفاف انداز میں کی جائے کہ ایک مبتدی کی سمجھ میں بھی آ جائے۔ وہ اکثر کہا کرتے تھے: "سب سے پہلے تو میں اپنے آپ کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہوں؛ اگر میری لکھی ہوئی تحریر خود میری سمجھ میں آ جائے تو میں سمجھتا ہوں کہ قاری تک میری بات پہنچ ہی جائے گی۔" میرا خیال ہے کہ ایسی باتیں کہتے ہوئے، وہ کسرِ نفسی سے کام لیتے تھے؛ ورنہ اُن کا اسلوب تو رُوزِ اوّل ہی سے ایسا منجھا ہُوا تھا کہ پڑھنے والا مشکل سے مشکل موضوع کی دِلکشی میں کھو جاتا تھا۔ نکات کی تشریح و توضیح کرتے ہوئے، وہ اکثر اپنی وضع کردہ تمثیلات سے کام لیتے جن کی کارکردگی سے بات مزید آئینہ ہو جاتی۔

جہاں تک تھیوری کا تعلق ہے، وزیر آغا نے اپنے مقالے "تنقیدی تھیوری کے سو سال" میں شروع سے لے کر آخر تک ہر نکتے پر بحث کی ہے۔ اُن کے مطابق اُنیسویں صدی قوت کا سرچشمہ تھی جس میں دو بڑی علامتوں "دولت" اور "سٹیم انجن" کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ دولت بادشاہوں، جاگیرداروں اور مہاجنوں کے قبضے میں تھی جبکہ سٹیم انجن میں بھاپ کی قوت مرتکز ہو گئی تھی جو ریل کے ڈبوں کو اِدھر اُدھر دوڑائے پھرتا تھا۔ ڈارون کے ارتقا کے نظریے کے خلاف مذہبی حلقوں نے خالق، مرکز اور واحد معنی کے حق میں آواز بلند کی۔ فلسفے کی سطح پر ڈارون کے بقائے بہترین (Survival of the Fittest) کا تصور نطشے کے سُپر مین کے رُوپ میں سامنے آیا

جو قوّت کا حامل تھا نطشے نے جسے چرچ کے پیش کردہ خُدا کے تصوّر کے متوازی لا کھڑا کیا تھا۔ سیاسی سطح پر بڑی بڑی بادشاہتوں کا دَور تھا جبکہ اَدب کی سطح پر مصنف کو مقام و مرتبہ حاصِل تھا۔ وزیر آغا کے مطابق بیسویں صَدی کے طلوع ہوتے ہی یہ منظر نامہ تبدیل ہونا شروع ہو گیا۔ نیوٹن کے مکانؑ زماں کا تصوّر آئن سٹائن کے نظریۂ اِضافیت میں بدل گیا جس میں مکانؑ زماں کی مطلق حیثیت کی جگہ، ہم رِشتگی نے سنبھال لی۔ سائنس کے حوالے سے یہ رِشتوں کے جال (Web of Relations) کی اِبتدا تھی۔ مائیکرو اَور میکرو کی سطحوں پر مرکز کے بجائے پیٹرن اُبھر آیا۔ سیاسی سطح پر مارکسزم نے مرکز کی جگہ لامرکزیّت کو تفویض کر دی۔ اُنیسویں صَدی میں ہیگل کے جدلیات کے تصوّر کو مارکس نے طبقات پر لاگو کر کے، جدلیات کا پرچم معاشی سطح پر لہرایا مگر اِس خواب کو تعبیر بیسویں صَدی میں کیمونزم کے اِجرا سے ملی اَور قوّت کی مرکزیت کا پیٹرن، لامرکزیّت کی مُساوات کی شکل میں سامنے آیا۔ یُوں سیاسی، معاشی اَور معاشرتی سطحوں پر قوّت کسی ایک شخص یا اِدارے کے ہاتھ میں نہ رہی۔ یہ ساری صُورتِ حال گویا تنقیدی تھیوری کے عقبی دِیار کا منظر نامہ ہے جسے وزیر آغا نے نہایت مختصر اَلفاظ میں بیان کیا ہے۔

اِس منظر نامے کے بعد وزیر آغا لکھتے ہیں کہ فلسفے کی سطح پر مُرورِ زماں (Serial Time) کی جگہ برگساں کا زمانِ مسلسل (Duration) کا تصوّر سامنے آیا جس میں ماضی، حال اَور مستقبل ایک ہو جاتے ہیں۔ سوسیور کے حوالے سے ہمیں بتاتے ہیں کہ اِس ماہرِ لسانیات کے مطابق زبان کا مطالعہ دو زمانی (Diachronic) یعنی مطالعۂ تاریخ کے تناظر کے بجائے یک زمانی (Synchronic) یعنی حاضر وقت کے تناظر میں کرنا چاہیے: گویا سوسیور، زبان کی اُس ساخت کو اَہمیت دیتا تھا جو رِشتوں کا ایک جال ہے؛ نیز اُس نے زبان کو لانگ اَور پارول میں تقسیم کیا...... لانگ سے اُس کی مُراد سسٹم، پیٹرن یا داخلی ساخت جبکہ پارول سے وہ کلام یا گفتار مُراد لیتا تھا جو زبان کے سسٹم کی بنیاد پر قائم ہے۔

وزیر آغا کے مطابق تناظر اَور پیٹرن کی یہ صورت دیگر فکری شعبوں میں بھی نظر آتی ہے۔ مثلاً ٹی ایس ایلیٹ کے روایت کے تصوّر میں، روایت کا مطلب یہ تھا کہ قدیم سے آج تک کا سارا زمانہ "حال" کے لمحے میں موجود ہے۔ پھر ژونگ نے اِجتماعی لاشعور کا تصوّر پیش کیا جس میں زمانوں کے اِنسانی نسلی تجربات، رِشتوں کے جال ایسا پیٹرن پیش کرتے ہیں۔ وزیر آغا نتیجہ نکالتے ہیں کہ تنقیدی تھیوری نے سٹرکچر کا تصوّر اِس ساری صُورتِ حال سے اَخذ کیا جبکہ تھیوری کے تعقلات آہستہ آہستہ مرتّب ہوئے جن میں پہلی پیش رَفت رُوسی فارمل اِزم سے ہُوئی جس کے مطابق تخلیق کار متن کو اَنوکھا بنا کر اُس کی تقلیب کرتا ہے۔ "نئی تنقید" نے متن کے خارجی سٹرکچر کے

بجائے اُس کے انفراسٹرکچر یعنی اِبہام، قولِ مُحال، رمز، تناؤ، اِشارے اور رِعایتِ لفظی وغیرہ کو اَہمیّت دی اَور مصنف کو نظر اَنداز کر کے تخلیق کو خود کفیل قرار دیا۔

وزیر آغا نے ساختیات کو اِس سے اگلا مرحلہ قرار دیا ہے جس نے کہا کہ تخلیق کا تناظر خاصا وسیع ہوتا ہے، اِس لیے خارجی عوامل کو نظر اَنداز نہیں کیا جا سکتا، اَور تخلیق کار کے اَعماق میں ثقافتی پیٹرن کی شعریات موجود ہوتی ہے، نیز مصنف تخلیق نہیں کرتا شعریات تخلیق کرتی ہے۔ وزیر آغا کے مطابق یہ خیال سوسیور کی ''لانگ اَور پارول'' سے ماخوذ تھا اَور ساختیات نے ''شعریات متن اَور قاری'' کی تثلیث قائم کرتے ہوئے مصنف کو تصنیف سے خارج کر دیا اَور قاری کو تمام تر اَہمیّت تفویض کر دی جبکہ وزیر آغا اپنے مضامین میں یہ مؤقف اِختیار کر چکے ہیں کہ شعریات مصنف کے باطن کی ایک کروٹ ہے اَور مصنف کی تخلیقی کارکردگی کے باعث یہ متن میں منقلب ہوتی ہے، لہٰذا اصل ساخت ''مصنف تصنیف اَور قاری'' کی ہے۔

وزیر آغا کہتے ہیں کہ ساختیات کی پیش کردہ ساخت طبیعیات کے رِشتوں کے جال (Web of Relations) سے ماخوذ تھی؛ اَور ساختیات نے ''واحد مرکز'' کو قبول کرنے کے بجائے ''اَن گنت مراکز'' کے تصوّر کو اُبھارا ...... مگر سوچنے کی بات ہے، اگر ساخت کے اَندر اَن گنت مراکز جُڑ کر ساخت کو مرتّب کرتے ہیں تو کیا یہ تصویر اُس تصوّر کے مشابہ نہیں جو تمام قطروں کے ملاپ کو سمندر کا نام دیتا ہے اَور اِس حوالے سے قطرے میں دجلے کا اِدراک کرتا ہے! اِس لحاظ سے اُن کا مؤقف ہے کہ ہمارے ہاں جن لوگوں نے ساختیات وغیرہ (یعنی پُوری تھیوری) کو واحد مرکز (یعنی خُدا کی وحدانیت کے تصوّر) کی منکر اَور دہریت کی علم بردار قرار دیا ہے، وہ غلطی پر ہیں کیونکہ سٹرکچر کا وُجود، مرکز کی نفی کا اِعلامیہ نہیں، یہ ایک برتر مرکز کے تصوّر کو سامنے لاتا ہے، اَور برتر مرکز کا یہ تصوّر ایک ایسے وسیع تناظر یا پیٹرن کی موجودگی پر دال ہے جو اَن گنت مراکز کے اِتّصال سے وُجود میں آتا ہے لیکن مراکز کی حاصِل جمع تک محدود نہیں رہتا، اِس سے ''کچھ زیادہ'' ہو جاتا ہے یعنی اِس کی حدیں اَور سرحدیں پھیل جاتی ہیں۔

وزیر آغا بتاتے ہیں کہ دریدا کی ساخت شکنی تنقیدی تھیوی کا آخری مرحلہ تھا جس نے مرکز کی ثابت اَور منقسم، دونوں صُورتوں کو مسترد کیا اَور خود ساخت کی موجودگی سے بھی اِنکار کر دیا۔ دریدا کے نزدیک کوئی شے بھی متعیّن اَور بنیادی نہیں ...... ہر طرف اَیسا آزاد کھیل (Free Play) جاری ہے جس میں سمتیں، ناپید اَور معانی اَور اَقدار، حالتِ غدر میں ہیں: اَور ہست ایک گورکھ دھندا (Labyrinth) بھی ہے اَور گہراؤ (Abyss) بھی، جس کی پاتال موجود نہیں ...... معنی، ہر وقت ملتوی ہو رہا ہے اَور سبب اَور مسبّب کا سلسلہ معطل ہے۔

وزیر آغا سوال کرتے ہیں، کیا آزاد کھیل کُلّی طَور سے آزاد ہے یا اِس کا بھی کوئی اپنا نظام ہے جو بظاہر نظر نہیں آتا! اُن کے نزدیک تخلیقی عمل کے حوالے سے آزاد کھیل کا تصوّر (جس کا ذِکر دریدا نے کیا ہے)، "نِراج" کے اُس تصور کے مماثل ہے جو تخلیقی جَست سے ذرا پہلے کا مرحلہ ہے اوَر جو تخلیقی جَست کا محرک ہے۔ اوَر جہاں تک طبیعیات کا تعلق ہے، جب اُس نے Ultra Microscopic Level پر کالی شکتی (Dark Energy) کی گُنجلک (Labyrinth) کا ذِکر کیا تو سٹرنگز کو بطورِ خاص نشان زَد کیا اَور کہا کہ ہَست کے Fabric کی بُنت میں سٹرنگز کے دھاگوں کی کارکردگی ہی اصل بات ہے...... پارٹیکلز مثلاً فوٹون، الیکٹرون، بوسون وغیرہ بھی اِن سٹرنگز ہی کی vibrations ہیں۔ گویا طبیعیات یہ کہہ رہی تھی کہ Ultra Microscopic Level پر محض غدر کا عالَم اَور گُنجلک کا منظر نامہ نہیں اُبھرتا، اُس کے اَندر تخلیق کاری کی جہت بھی نمُودار ہوتی ہے۔ وزیر آغا کے مطابق یہ ایک اَہم بات ہے جس کے پیشِ نظر یہ کہنا ممکن ہو گیا ہے کہ ساخت شکنی کا پیش کردہ گورکھ دھندے کا تصوّر محض آزاد تلازمۂ خیال نہیں، یہ تخلیقی عمل مرابطے یعنی Creative Bi-Sociation کا حامل بھی ہے۔

تاہم وزیر آغا یہ مانتے ہوئے بھی کہ دریدا نے ہَست کی "گنجلک" ہی کو سب کچھ جانا اوَر اُس کے مرتب اَور متعیّن پہلو سے صَرفِ نظر کیا، اُس کی اِس خوبی سے اِنکار نہیں کرتے کہ اُس نے رِشتوں کے جال کے عقَب میں اُس بے ہیئتی اَور نراج کا اِدراک کر لیا تھا جس سے تخلیق کا کَوندا برآمد ہوتا ہے۔ دریدا نے جس گنجلک کا ذِکر کیا ہے، وہ تخلیقی عمل کے متعدّد مراحِل میں سے ایک مرحلہ ہے جس کا ذِکر وزیر آغا آج سے چالیس سال پہلے اپنی کتاب "تخلیقی عمل" میں "نراج" کے لفظ سے کر چکے ہیں۔

وزیر آغا تنقیدی تھیوری کا اِحاطہ کرتے ہوئے آخر میں کہتے ہیں کہ اُنیسویں صَدی میں "مرکز" غالب تھا۔ بیسویں صَدی میں تنقیدی تھیوری نے بظاہر مرکز سے اِنکار کیا لیکن بباطن اُس کی توسیع کا اِہتمام کیا اوَر اِسی حوالے سے طبیعیات کے پیش کردہ "رِشتوں کے جال" کے مرکزی خیال سے مدد لی۔

وزیر آغا کے مطابق اُردو اَدب میں پروان چڑھنے والی اِمتزاجی تنقید (جو تھیوری سے جُڑی ہُوئی ہے)، مرکز کی توسیع کا اِقرار کرتی ہے اوَر قطرے میں دجلے کا نظارہ کرتی ہے؛ لیکن ساتھ ہی وہ قطرے کو بجائے خود ایک کائناتِ اَصغر بھی قرار دیتی ہے...... اِس کا مطلب یہ ہے کہ اِمتزاجی تنقید، تخلیق کے اِنفرا سٹرکچر کے تجزیاتی جائزے کے ساتھ ساتھ، اُس کے مَیگا سٹرکچر کا بھی تجزیہ کرتی ہے؛ مگر وہ اِس مَیگا سٹرکچر کو ایک بند کائنات قرار نہیں دیتی: وہ جانتی ہے کہ ہر تخلیق کے بالائی غِلاف (Membrane) میں رَوزن ہوتے ہیں جو وسیع تر تناظر کے پُراَسرار منطقوں کو جانے والے راستے ہیں...... اِسی لیے اِمتزاجی تنقید، دائرے تک محدود نہیں

رہتی ؛ وہ Spiral کے اَنداز میں دائرے کو کھولتے ہوئے، پھیلتے چلے جاتی ہے۔ وہ بجائے خود 'لاتحریک' ہے لیکن ہر تحریک کو خوش آمدید کہتی ہے ...... تاہم اِس حقیقت کے پیشِ نظر کہ ہر تحریک' آگے جاکر' اَپنے خَول میں بند ہو جاتی ہے' اِمتزاجی تنقید اُن کے "جَوہر" کو خود میں سمیٹ کر' Spiral کے اَنداز میں' اَپنا سفر جاری رکھتی ہے۔ وزیر آغا اُردو اَدب کے لیے اِس بات کو اِعزاز سمجھتے ہیں کہ اِس نے اَپنے طَور سے اِمتزاجی تنقید کے تصوّر کو مُرتب کیا اَور چونکہ یہ تصوّر تخلیقی عمل کے ایک خاص پیٹرن پر اُستوار ہے' اِس لیے یہاں پروان چڑھنے والی اِمتزاجی تنقید کی شروعات کو آج سے چالیسؔ برس پہلے کے دَور میں بہ آسانی نشان زَد کیا جا سکتا ہے۔

شاہد شیدائی

۰۶/ جون ۲۰۱۱ء

تخلیقی تھیوری کی ساخت

تنقید کی قلبِ ماہیت

پچھلے چالیس برسوں کے دَوران میں مغرب میں ساختیات اَور پسِ ساختیات کے حوالے سے تنقید میں جو پیش رَفت ہُوئی ہے' اُس کے بارے میں ہمارے ہاں طرح طرح کے مغالطے پھیلے ہوئے ہیں یا پھیلائے جارہے ہیں۔ مثلاً ایک یہ مغالطہ بہت عام ہے کہ

> تنقید کا دائرۂ کار اِتنا لامحدود ہوگیا ہے کہ اب اَدب سے اِس کا تعلق سرسری سا رَہ گیا ہے اَور اَدبی تنقید قاری کو اَدبی فن پاروں کے قریب لانے کے بجائے اُن سے دُور کیے جارہی ہے۔

حالانکہ صورتِ حال اِس سے بالکل مختلف ہے۔

اُنیسویں صدی کے آخری اَور بیسویں صدی کے اِبتدائی ایّام میں مغربی ممالک کا رَجعت پسند جامعاتی ماحول ایسی تنقید کے حق میں تھا جس میں اَدبی تاریخ اَور سوانحی مواد کو زیادہ اَہمیت حاصل تھی۔ اِس کے تحت تصنیف پرکم اَور مصنف کے سوانحی کوائف نیز تاریخی پس منظر پر زیادہ توجّہ مبذول ہورہی تھی۔ اکثر ناقدین اپنے علمی اَور اَدبی ماخذات کی تشہیر کرنا باعثِ فخر سمجھتے تھے۔ ایسی صُورتِ حال کے خلاف اوّل اوّل "نئی تنقید" نے ردِّعمل کا مظاہرہ کیا اَور مصنف اَور اُس کے ماحول سے صَرفِ نظر کر کے محض تصنیف کو نگاہ کا مرکز بنایا: چونکہ یہ بھی ایک اِنتہا پسندانہ اِقدام تھا' لہٰذا نارتھ روپ فرائی نے "متھ تنقید" کے ذریعے اَور ساختیات نے شعریات کی مدد سے اِس میں کشادگی پَیدا کی۔ ساختیاتی ناقدین کا یہ کہنا تھا کہ تصنیف محض ہَوا میں معلق نہیں ہوتی؛ اِس کے اَندر ایک گہری ساخت ہوتی ہے جو شعریات کے تابع ہے۔ جس طرح زبان کے دَو حصے ہیں: ایک بیرول جو اُس کی کارکردگی کا پہلو

ہے' اَوَر دُوسرا لانگ جو اُس کی گرامر، سسٹم یا اصلُ الاصُول ہے' اُسی طرح تصنیف کے بھی دو چہرے ہیں : ایک نظر آنے والا چہرہ جس پر نِت نئے رِشتے اَور تاثرات اپنے نقوش ثبت کرتے یا مٹاتے دِکھائی دیتے ہیں' اَور دُوسرا داخلی چہرہ جو لانگ کے مشابہ ہے اَور شعریات کہلاتا ہے ..... شعریات جس کا اپنا ایک اِجتماعی ثقافتی تناظر بھی ہے۔ چنانچہ ساختیات نے مصنف اَور اُس کے سوانحی اَور تاریخی کوائف کے بجائے تصنیف کے اَندر کے ثقافتی تناظر کی نشان دہی کی اَور یُوں اَدب کے ساتھ اُس کا ایک نہایت گہرا رابطہ قائم ہُوا۔ لہٰذا یہ کہنا کہ تنقید کا اَدب سے تعلق سرسری سا رہ گیا ہے' ایک بہت بڑا مغالطہ ہے۔ مانا کہ تنقید کی حدود پھیلی ہیں اَور اِس نے ساخت کے حوالے سے لسانیات، فلسفے، نفسیات، موجودیّت، متھ اَور طبیعیات وغیرہ کے نظریات کو بھی برتا ہے مگر کسی نقصان کے بجائے اِس کا فائدہ ہی ہُوا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اِس عمل سے تنقید اپنی تنگنائے سے باہر آ کر تصنیف کے جُملہ اَبعاد کو چھُونے لگی ہے۔ پہلے جہاں تنقید اَدب کے بجائے اَدب کے خالق (مصنف اَور اُس کے عہد) کو موضوع بنا رہی تھی' وہاں پچھلے چالیس برسوں کے دَوران میں فروغ پانے والی تنقید نے تصنیف کو براہِ راست موضوع بنایا ہے۔ اِس سلسلے میں رولاں بارت' ایس لیون' ایم لوٹ مین' جینٹ' جولیا کریسٹوا' فلپ سولرز' گریماس اَور دیگر بہت سے ناقدین نے عملی تنقید کے جو نمونے پیش کیے ہیں' وہ ہمارے سامنے ہیں ..... اُنھیں نظر اَنداز کرنا کیونکر ممکن ہے! عملی تنقید کے علاوہ جدید تنقید نے اَدب کے تخلیقی عمل پر جو روشنی ڈالی ہے' وہ بجائے خود ایک بہت بڑی عَطا ہے۔ تخلیقی عمل کے سارے مَباحِث تنقید ہی کا حِصّہ ہیں۔ تخلیقی عمل کو جاننے سے تنقید میں گہرائی اَور وسعت پَیدا ہوتی ہے۔ مغربی ناقدین نے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے مختلف علمی شعبوں میں ہونے والی پیش رفت سے بھی خوب فائدہ اُٹھایا ہے۔ غالباً اِن مَباحِث کے گہرے اَور دقیق مطالب کو گرفت میں نہ لے سکنے کے باعِث ہی ہمارے بعض کرم فرما یہ اعلان کرنے لگے ہیں کہ تنقید اَور تصنیف میں دُوریاں پَیدا ہو گئی ہیں۔

جدید تنقید کے ضمن میں ایک عام مغالطہ یہ بھی ہے کہ تنقید کا اصل کام ذوق کی تربیّت' زبان کا صحیح اِستعمال' اچھے بُرے اَدب کی پہچان اَور مصنفین کے اَدبی مَراتِب کا تعیّن تھا جسے جدید تنقید نے نظر اَنداز کر دیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ تنقید کا یہ منصب دراصل قدیم مقنّن تنقید (Legislative Criticism) کی باقیات میں سے ہے۔ "اُردو میں اِس قسم کی تنقید کا مظاہرہ زیادہ تر اُستادی شاگردی کی قدیم

روایت کے تابع تھا۔ ہر شاعر کے لیے لازم تھا کہ اُس کا کوئی اُستاد بھی ہو اور اُستاد' شاگردوں کے کلام کی اصلاح کر کے' اُسے کچھ کا کچھ بنا دیتا تھا۔ گویا اصلاح کے عمل میں تنقیدی رویّہ مضمر تھا۔" آج کے زمانے میں یہ کام جامعات کی سطح پر انجام پاتا ہے' جہاں اچھے تجربہ کار اُستاد طلبا کے ہاں اَدب کا ذوق پیدا کرتے' زبان کا استعمال بتاتے اور اُنھیں اچھے بُرے ادب کی پہچان کراتے ہیں۔ جامعات سے باہر آج بھی یہ کام بعض "اُستادی شاگردی" کے سلسلوں کی تحویل میں ہے جن کے ذریعے بعض لوگوں نے اَپنا اَپنا دائرۂ رُسوخ قائم کر رکھا ہے۔ وہ اپنے شاگردوں کو وزن' بحر' ردیف' قافیہ اور اُن سے منسلک معلومات مہیا کرتے ہیں اور اُنھیں صحیح زبان لکھنے کے گُر سکھاتے ہیں' نیز اپنے اپنے شعری ذوق کے مطابق اچھے بُرے اَدب کی پہچان بھی کراتے ہیں۔ اِس سلسلے میں کچھ (اُستاد قسم کے شعرا) نے ایک قدم اور بھی اُٹھایا ہے: وہ بعض ضرورت مند شعرا کو اُجرت پر غزلیں لکھ دیتے ہیں جنھیں ضرورت مند شعرا ملکی اور غیر ملکی (بالخصوص غیر ملکی) مشاعروں میں سنا کر' خوب کمائی کرتے ہیں۔ جدید تنقید' اِس قسم کی مقنّن تنقید اور حاجت روائی کے مسلک سے بہت آگے نکل چکی ہے اور ذوقِ نظر کو a priori تسلیم کر کے خود کو تصنیف کی تخلیقِ نَو کے مدار میں لے آئی ہے۔ اَب اس کا کام تصنیف کو "کھولنا" ہے۔ پہلے اِس کا مقصد تصنیف میں مُضمر مصنف کے مافی الضمیر تک رسائی پانا تھا (اسی لیے اَدب پارے میں ابہام کے عُنصر کو ناپسند کرتی تھی)۔ اَب تنقید کا یہ مؤقف ہے کہ تصنیف میں کوئی متعیّن معنی نہیں ہوتا جسے دریافت یا تلاش کرنا قاری کا فرض قرار پائے۔ اَب تو یہ تصنیف کو ایک ساز کی طرح بجاتی ہے جس میں سے نئے نئے سُر پھُوٹ نکلتے ہیں۔

جدید تنقید کے سلسلے میں ایک یہ مغالطہ بھی عام ہے کہ اِس نے مصنف کو مسترد کر کے محض قاری پر اَپنی توجہ مرکوز کر دی ہے۔ بے شک جدید تنقید کے بعض مکاتب نے مصنف کو منہا کیا ہے مگر بعض نے اُس کی اَہمیت کا اِقرار بھی کیا ہے اور اَب تو ساختیات اور پسِ ساختیات کے جُملہ مَباحث ایک ایسے اِمتزاج پر منتج ہو رہے ہیں جہاں مصنف' تصنیف اور قاری تینوں ہم پلّہ ہوں گے اور معنی آفرینی کو بھی اَہمیت حاصل ہو گی ...... وولف گینگ آئسر نے تو بالخصوص مصنف کی اَہمیت کا احساس دِلایا ہے۔ دراصل اَب تنقید مصنف کی شخصی حیثیت کے بجائے' اُس کی تخلیقی حیثیت کو اُجاگر کر رہی ہے جو تصنیف کے تار و پَود میں رچی بسی ہوتی ہے۔ اَب جو منظر نامہ اُبھر رہا ہے' اُس میں قاری جب

معنی اَور تناظر

فن کا طُرّۂ اِمتیاز ہے...... قوس اَور غیرفن کا...... لکیر: اَور قوس اَور لکیر کا یہی فرق شعر کو نثر سے جُدا بھی کرتا ہے! آپ پُوچھ سکتے ہیں' کیا ہر شعر واقعی شعر ہوتا ہے اَور کیا ہر نثر پارہ فن کے دائرے سے لازمی طور پر خارج متصوّر ہوسکتا ہے؟ جواب یہ ہے کہ شعر ہو یا نثر پارہ' وہ اُسی حد تک فن کا مظہر قرار پائے گا جس حد تک اُس میں فن کی رُوح یعنی قوس کا اَنداز شامل ہوگا۔

لکیر کی جہت مستقیم ہے' لہٰذا کچھ پتا نہیں کہ یہ کس منزل تک لے جائے گی...... لے بھی جائے گی کہ نہیں! لیکن قوس میں خم ہے' موڑ ہے' اپنی اَزل کی طرف لَوٹنے کا اَنداز ہے...... اِس کی منزل خود اِس کے اَندر موجود ہے کیونکہ یہ ہمہ وقت اپنی ہی جانب لَوٹ رہی ہوتی ہے۔

فن اپنی طرف لَوٹنے کا ایک وظیفہ ہے' اَندر کے اَن دیکھے جہان کو صُورت پذیر کرنے کی ایک کاوِش ہے...... ''اَن دیکھا'' اِس لیے کہ مَرئی شے ہی کو دیکھا جا سکتا ہے؛ جب ''شے'' غیر مَرئی ہو' ایک بے خدّوخال احساس یا تجربے کی صورت میں ہو' تو اُسے حِسّیات کی مدد سے نشان زد کرنا کیونکر ممکن ہے...... اِس سب کے باوجود فن' اُس چھوئی مُوئی کو صورت پذیر کرنے کی ایک دِلکش کاوِش ہے...... اِس عمل میں وُہ جس حد تک کامیاب ہو' اُتنا ہی اعلیٰ متصوّر ہوتا ہے۔

اَندر کے بے خدّوخال احساس کا ذِکر کر کے' مَیں داخل اَور خارِج کو ایک دُوسرے کا حریف بنا کر پیش نہیں کر رہا یعنی غائب کو ظاہر سے جُدا نہیں کر رہا۔ خارِج بھی دراصل داخل ہی کا ایک رنگ ہے بلکہ خارِج بجائے خود وہ داخل ہے جو صورت پذیر ہو چُکا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں ظاہر'

غائب کی ضد نہیں، یہ غائب کی توسیع اَور تجسیم ہے۔ دُوسری طرف اِنسان کو سزا یہ ملی کہ اُسے قوس سے محروم کر کے، لکیر کے سپرد کر دیا گیا۔ چنانچہ اُس کا مقدر، ایک معنی کا مطیع ہونا قرار پایا۔ مگر اِنسان نے اس پابندی کو قبول کرنے کے دَوران میں بھی گاہے گاہے اس سے آزاد ہونے کی کوشش کی۔ اُس کی یہ کوشش، قوس کی صورت میں ظاہر اَور فن کی صورت میں مجسّم ہُوئی۔ اگر وہ سیدھی لکیر کی گرفت سے آزاد ہو کر، قوس کا اَنداز اِختیار نہ کرتا تو کائنات کے تخلیقی عمل کے علی الرغم ایک ثانوی تخلیقی عمل کا مظاہرہ کبھی نہ کر پاتا اَور فن کے مدار میں کبھی داخل نہ ہو سکتا۔

کائنات کے کینوس پر بھی قوسیں ہی قوسیں نظر آتی ہیں۔ ہر کہکشاں اپنے محور پر گھومتے دِکھائی دیتی ہے یعنی ایک ایسے مرکزے کے گرِد جو ایک بے نشاں بلیک ہول ہے۔ اِس کے علاوہ وُہ کہکشاؤں کے کسی ایک کنبے میں شامل ہو کر، کسی اَور مرکزے کے گرِد گھومتے ہُوئے بھی نظر آتی ہے، اَور یہ مرکزہ کہکشاؤں کی معیت میں، کسی اَور مرکزے کے گرِد طواف کرتے دِکھائی دیتا ہے۔ ساری کائنات، ایک کبھی نہ ختم ہونے والا طواف ہے جو کسی بے پایاں اَن دیکھے مرکزے کے گرِد ہو رہا ہے۔ کائنات کا سفر باہر کی طرف یقیناً ہے مگر یہ سفر بھی سیدھی لکیر کے بجائے قوسوں یا Spirals کی صورت میں ہے۔ اپنے نظامِ شمسی پر ایک نظر ڈالیں تو ہمیں تمام سیّارے، سُورج کے گرِد طواف کرتے دِکھائی دیتے ہیں۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ وُہ چکّر سا لگا کر سُورج کے قریب تو آتے ہیں مگر اُس کے روشن ہالے کو چھُو کر لَوٹ بھی جاتے ہیں۔ اگر وُہ کبھی اِس ہالے کو توڑ کر اَندر آ جائیں تو سُورج کی تمازت میں جل کر راکھ ہو جائیں۔ صُوفی، راکھ ہو جانے کے اِس عمل کا والہ وشیدا ہے...... اِسی لیے اُسے پروانے کی تمثیل بہت عزیز ہے۔ مگر فن کار طواف کا دِلدادہ ہے، چھُو کر اَور یُوں خود کو منوّر کر کے لَوٹ جانے کا متمنّی ہے تاکہ بار بار آ سکے...... اُسے وِصال سے زیادہ Love Play عزیز ہے۔ مگر اِن دونوں میں ایک اَور فرق بھی ہے۔ صُوفی، قطرے کی صورت دجلے میں جذب ہونے ہی کو سب کچھ سمجھتا ہے۔ مگر فن کار تلمیذُ الرحمٰن ہے: وہ کائنات کے تخلیقی عمل کے متوازی خود بھی ایک تخلیقی عمل کا مظاہرہ کرتا ہے اَور جو کچھ اُسے قریب آنے پر "دِکھتا" اَور محسُوس ہوتا ہے، اُسے وُہ صُورتوں اَور تمثیلوں میں ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے...... بالکل جس طرح آفاقی سطح پر "وجود" نے اپنے عظیم تخلیقی عمل کے ذریعے "موجود" کی حامل ایک بُوقلموں کائنات کو صُورتوں، تشبیہوں اَور اِستعاروں میں ڈھال کر پیش کر دیا تھا۔

فن کے کینوس پر نمودار ہونے والی ہر صورت اور شبیہ' ایک دستخط ہے...... یہ دستخط باطن کا علامتی اظہار ہے مگر عام دستخط کی طرح اِس کا معنی متعیّن نہیں۔ عام کاروباری دستخط اصلاً ایک ایسا نشان ہے جس کا صرف ایک معنی ہے۔ اگر وُہ اِس معنی سے دَست بردار ہو کر' کثیرالمعنویت کا مظاہرہ کرنے لگے تو اُس کی کاروباری حیثیت صفر ہو کر رہ جائے۔ کاروباری دستخط کی سچّائی اُس کی شفافیت (transparency) میں ہے۔ اُس کے عقب میں اُس ہستی کا چہرہ صاف نظر آنا چاہیے جس کا وُہ دستخط ہے' لیکن عقب میں موجود ہستی بے چہرہ ہو تو پھر عام کاروباری دستخط (یعنی مسوّدے یا چیک پر نمودار ہونے والا دستخط) اُس کی نمائندگی کا دعویٰ کیسے کر سکتا ہے! مگر اَدب کے مدار میں داخل ہوتے ہی دستخط منقلب ہو جاتا ہے۔ بظاہر تو وُہ تصنیف پر مصنف کی ملکیت کو ظاہر کرتا ہے مگر بباطن مصنف کے اسلوبِ اظہار بلکہ اسلوبِ ذات کا اعلامیہ بن جاتا ہے یعنی اپنے معنوی وُجود کی توسیع کر کے' اُسے علامتی مفہوم عطا کر دیتا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ہر تصنیف بجائے خود اُس کے مصنف کا دستخط ہے۔ اَب اُس دستخط کے عقب میں جو ہستی اِستادہ ہے' وُہ محض مصنف کی ہَیکل نہیں' اُس کا وُہ غیر شخصی وُجود بھی ہے جو متعدّد کوڈز (Codes) اور کنوینشنز (Conventions) کا آمیزہ ہے جس میں لاتعداد ثقافتی اَبعاد باہم آمیز ہو گئے ہیں۔ انسان کی یادداشت اور خواب' اُس کی اِجتماعی آرزوئیں اور اُس کے آرکی ٹائپل امیجز یعنی اُس کا سارا ثقافتی نسلی سرمایہ اُس دستخط کے اَندر سما گیا ہے' بلکہ اُس میں وہ سب کچھ موجود ہے جس تک اِنسان کی رسائی کبھی کبھار ہی ہوتی ہے۔ یہ ایک ایسا پُراَسرار برِّاعظم ہے جس کے ساحلوں پر کئی کولمبس اور کئی واسکوڈے گاما مبہوت کھڑے' اُس کے اَندر کی دُنیا میں اُترنے کا سوچ رہے ہیں۔ لہٰذا ایک بات تو یہ ہے کہ مصنف نہ صرف دُوسروں کے رَوندے ہوئے راستوں پر سفر نہیں کرتا بلکہ بعض اَوقات وُہ ایسے منطقوں میں بھی چلا جاتا ہے جنھیں پہلے کسی اِنسانی قدموں نے چھُوا تک نہیں ہوتا۔ دُوسری بات یہ ہے کہ مصنف اگلوں کے لکھے ہوئے میں اِضافہ ضرور کرتا ہے مگر اِس معاملے میں بھی وُہ اینٹوں کی زیرِتعمیر دیوار پر اَپنے حصّے کی اینٹ رکھنے کے بجائے "اَصل" اور" اِضافہ" دونوں کو باہم آمیز کر کے' اُنھیں تقلیب یا Metamorphosis سے گزارتا ہے۔ وہ پُوری دیوار کو پہلے منہدم کرتا ہے اور پھر اُس کے سارے کچّے مواد یعنی Raw Material سے (جو نراج کی ایک صورت ہے) دیوار کو اَز سَرِنَو اُسارتا ہے۔ اگر وُہ ایسا نہ کر سکے تو اُس کی حیثیت محض ایک معمار

کی ہوگی، فن کار کی ہرگز نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ تقلیب کے بغیر نیا فن پارہ وُجود میں آ ہی نہیں سکتا اَور یہ تقلیب اُسی صُورت میں ممکن ہے کہ مصنف اپنی ذات میں موجود زبان کی 'یونیورسل گرامر' کے علاوہ ثقافتی مواد نیز اُس نسلی مواد تک بھی رسائی حاصل کرے جو بنی نوعِ انساں کا مشترکہ سرمایہ ہے۔ ایک عظیم فن کار اِس سے بھی پیچھے اُس منطقے تک پہنچتا ہے جو اَپنی جگہ ایک بے خدّ و خال جہان ہے۔ تصنیف میں پارول (Parole) کا تنوّع تو دِکھائی دیتا ہے لیکن وُہ لانگ (Langue) نظر نہیں آتی جو اُس کی بُنت کاری کی محرک ہے؛ تاہم وُہ اُسے وِجہی طور پر محسُوس ضرور کرتا ہے۔ مصنف کے لیے لازم ہے کہ وُہ نہ صرف شعریات یا Poetics کی حامل ساخت کو اُس کے وسیع ترین اَبعاد کے ساتھ قبول کرے (محض اُس سے اکتساب تک محدُود نہ رہے) بلکہ اُس کے اَندر جذب ہو کر، اُسے اپنی واردات بھی بنائے ...... اِسی صورت میں وُہ صحیح معنوں میں تخلیق کر سکے گا۔

جو لوگ تصنیف سے اُس کے مصنف کو منہا کرتے ہیں اَور تمام تر اَہمیت تصنیف یا قاری کو دیتے ہیں، وہ تصویر کا صرف ایک رُخ دیکھتے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ مصنف اپنی تصنیف میں اُسی طور موجود ہوتا ہے جس طَور گرامر ایک سسٹم کے طَور پر جُملوں کے اَندر کارفرما ہوتی ہے۔ مصنف محض گوشت پوست کی ایک ہستی نہیں (جس کا ایک نام اَور پیشہ بھی ہے)، وہ بہت سی سطحوں کا حامل ایک Construct ہے۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ مصنف تصنیف کی بُنت میں شامل ہے تو اِس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ وُہ اپنی شخصی حیثیت کے علاوہ اپنی اِنسانی اَور آفاقی حیثیت میں بھی شامل ہے: یہی وجہ ہے کہ تصنیف محض ایک معنی تک محدُود نہیں، وہ کثیرالمعنیاتی ہے۔ مصنف کی شخصی زندگی کی چھُوٹ پڑنے سے تصنیف کا جو معنی مرتب ہوتا ہے، وہ بالعموم اکہرا اَور سپاٹ ہوتا ہے، اَور بعض اَوقات جب مصنف کسی خاص آئیڈیالوجی، نظریے یا مسلک کے تابع ہو تو معنی متن پر اُسی طرح منطبق ہو کر "نشان" بن جاتا ہے جس طرح "نام"، شخص پر منطبق ہو کر محض ایک معنی کا حامل قرار پاتا ہے۔ مگر مصنف کی ذات کے اَندر متعدد سطحوں کا ایک پردہ دَر پردہ عالَم بھی ہوتا ہے؛ لہٰذا وُہ اپنی تصنیف میں محض بالائی سطح کے معنی تک محدود نہیں رہتا، وہ داخلی سطحوں سے ہو کر تصنیف کو بھی کثیرالمعنیاتی بنا ڈالتا ہے۔ اِس کا یہ مطلب نہیں کہ سامنے کے معنی کے اَندر سے پھُوٹنے والا ثانوی معنی، پہلے معنی کو مٹا دیتا ہے؛ ہوتا فقط یہ ہے کہ تناظر یا Context کی تبدیلی سے معنی میں وسعت آجاتی ہے۔ دریدا سے یہ بات منسُوب ہے کہ:

Meaning is context-bound but context is boundless.

مُراد یہ کہ تناظر کے بغیر کوئی معنی مرتب نہیں ہو سکتا مگر کوئی تناظر حدود میں مقید نہیں ہوتا : اُس کے اَندر سے کوئی نہ کوئی چوتھی کھونٹ ضرور جھلکتی ہے جو ایک نئے تناظر کو وُجود میں لا کر، معنی میں توسیع کر دیتی ہے۔ طبیعیات کے سلسلے میں دیکھیے کہ اُنیسویں صدی کے آخر تک نیوٹن کا کششِ ثقل کا تصوّر، ہر شے پر محیط تھا مگر بیسویں صدی میں جب ذرّے کے اَندر جھانکا گیا تو وہاں کششِ ثقل کی قوّت کے بجائے نیوکلر قوّت دِکھائی دی۔ آج صُورت یہ ہے کہ کائناتِ اکبر (Macrocosm) میں نیوٹن کی کائنات کا تصوّر دُرست ہے جبکہ کائناتِ اصغر (Microcosm) میں کوانٹم طبیعیات کا!

کچھ یہی صورت تناظر کی تبدیلی سے معنی کی کائنات میں بھی دَر آتی ہے۔ مصنف کی شخصی حیثیت کے تناظر میں جو معنی مرتب ہوتا ہے، وہ اِس Context میں تو درست ہے مگر مصنف کی اِنسانی حیثیت کے تناظر میں یہ معنی تبدیل ہو جائے گا اَور تناظر کے دیگر دائرُوں میں متواتر تبدیل ہوتا جائے گا۔ تاہم اِس سے یہ نتیجہ اَخذ کرنا درست نہ ہوگا کہ کسی ایک تناظر کے اَندر جو معنی پیدا ہُوا تھا، وُہ مسترد ہو جائے گا کیونکہ اپنے تناظر کے اَندر اُس کا وُجود بدستور قائم رہے گا۔ لہٰذا اِس بات کا تمام تر دارومدار قاری پر ہے کہ وُہ خود کو کسی ایک تناظر تک محدود کر کے، ایک خاص معنی تک رسائی پاتا ہے یا اُس تناظر کو عبور کر کے معنی کے نئے سلسلوں سے متعارف ہوتا ہے۔

معنی، جیسا کہ اُوپر ذِکر ہُوا، تناظر سے مشروط ہے۔ اگر تناظر تبدیل ہوگا تو لامحالہ معنی میں بھی کشادگی دَر آئے گی۔ دیکھا جائے تو معنی آفرینی کا یہ عمل بیک وقت تصنیف کا بھی اِمتحان ہے اَور قاری کا بھی۔ تصنیف کا اِس اِعتبار سے کہ کیا اِس کا تناظر اکہرا اَور معنی متعیّن ہے یا اِس تناظر کے اَندر وُہ شگاف یا Rupture موجود ہے جو تصنیف کے دیگر اَبعاد تک پہنچنے میں مدد دیتا ہے! ایک اعلیٰ تصنیف شگاف دَر شگاف اَور تناظر دَر تناظر ہوتی ہے، اِس لیے اُس میں کسی اِکلوتے معنی کے بجائے معانی کے سلسلے موجود ہوتے ہیں۔ ہر معنی نے ایک نسبتاً گہرے معنی کو دبایا ہوتا ہے۔ جب تناظر تبدیل ہوتا ہے تو گویا متعیّن معنی کا بوجھ بڑھتا ہے اَور اُس کے نیچے سے ایک اَور معنی نمودار ہو جاتا ہے۔

دُوسری طرف معنی آفرینی کا یہ عمل قاری کے لیے بھی ایک امتحان ہے۔ اگر قاری کے ہاں شگاف تلاش کرنے اَور اُس میں سے گزر کر دُوسرے تناظر میں چلے جانے کی تخلیقی صلاحیت نہیں ہے

تو پھر وُہ ایک ہی معنی تک محدود رہے گا اَور تصنیف کے اکہرے پَن سے مطمئن نظر آئے گا؛ لیکن وُہ تخلیقی طور پر فعال اَور متجسّس ہوگا تو پھر اُسے ایک کثیرالمعنیاتی فضا میں قدم بہ قدم بہت دُور تک جانے کا موقع ملے گا اَور وُہ تصنیف کی کائنات کے اَندر سرگرم ہو سکے گا۔

مصنف جب تخلیق کاری میں مبتلا ہوتا ہے تو باہر کی دُنیا میں قاش قاش بکھرے پڑے تصنیف کے کچے مواد کو سمیٹ کر ایک نقطے پر مرتکز اَور پھر منقلب کرتا ہے...... نقطہ جو اُس کی "خواہش" کا مرکزِ ثقل ہے۔ حقیقتاً "خواہش" بجائے خود ایک کائنات ہے جس کی کوئی حَد نہیں: بُدھ مَت والوں نے اِسے "سنیاتا" کہا تھا، جس کا مطلب تھا "اَندر سے خالی" اَور چینیوں نے اِسے تاؤ (Tao) کہا تھا...... اِس کا مطلب بھی "اَندر سے خالی" تھا مگر "اَندر سے خالی" کا مفہوم "خلا" نہیں تھا...... اِس سے مُراد یہ تھی کہ اَندر کا خالی پَن ایک ایسی زبردست قوّت کے طور پر موجود ہے جو Spasmodic Contractions کے عمل میں مبتلا ہو کر "باہر" کو جُرعہ جُرعہ اپنے اَندر اُتار رہا ہے۔ مصنف جب تخلیق کاری میں مبتلا ہوتا ہے، اُس کے اَندر کی خواہش جو تہ دَرتہ خالی پَن ہے، باہر کے مواد کو اَپنی طرف لگاتار کھینچتی ہے: تصنیف کے تناظر کے اَندر ایک اَور تناظر کا نمودار ہونا خواہش کی اِسی کشش کے باعِث ہے۔ چونکہ خواہش جسم کے تقاضوں سے لے کر نفسیاتی، رُوحانی اَور لاشعوری تقاضوں تک پھیلی ہوتی ہے؛ لہٰذا اُس کی کارکردگی سے جو تناظر اُبھرتے ہیں، وہ بھی معنی کے کئی سلسلوں کو کروَٹ دیتے ہیں: تاہم ایک بات واضح ہے کہ اگر خواہش شعوری اَور جسمانی ہے تو اُس سے پَیدا ہونے والا تناظر اَور اُس کا معنی بھی اکہرا ہوگا اَور اگر خواہش لاشعوری ہے تو اُس سے نمودار ہونے والے منظر ناموں اَور معانی کے سلسلوں کی بھی کوئی حَد نہیں ہوگی۔

اِجتماعی شُعُور کی ساخت

اِجتماعی شعور یا Collective Consciousness کیا ہے؟...... اصلاً یہ ایک تہ دَر تہ نظام ہے جس کا دائرہ مسلسل کشادہ ہو رہا ہے۔ اس کی قدیم ترین سطح کو آگاہی (awareness) کہنا مناسب ہے۔ یہ وہ سطح ہے جو انسان کو حسیات کے ذریعے حاصل ہوتی ہے۔ اِن حسیات میں بنیادی حس لامسہ ہے جو اردگرد کی اَشیا کو چھُو کر اُن کی موجودگی سے آشنا ہوتی ہے مگر اس کی زد محدود ہے۔ چنانچہ اِنسانی جسم نے لامسہ کو ثانوی حسیات سے لیس کیا ہے تاکہ لمس کا دائرہ وسیع ہو سکے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اِنسانی جسم، سامعہ کی مدد سے دُور کی اَشیا کو سنتا ہے اَور شامہ کی مدد سے اُنھیں سونگھتا ہے مگر اِس سلسلے میں جس حس کو بہت زیادہ اَہمیت ملی ہے، وہ باصرہ ہے: ویسے بھی اِنسانی دماغ Eye-Brain ہے جو باہر کی "موجودگی" کا اِدراک باصرہ کے ذریعے کرتا ہے (اصلاً یہ بھی لامسہ ہی کی توسیع ہے کیونکہ باصرہ کی مدد سے اِنسانی جسم "باہر کی دُنیا" کو محسُوس کر رہا ہوتا ہے)۔ تاہم محض دیکھنے یعنی فاصلے سے محسُوس کرنے سے کچھ نہیں ہوتا جب تک کہ شعور، شے کو دُوسری اَشیا سے الگ کرکے اُس کا اِدراک کرنے پر قادِر نہ ہو۔ لہٰذا جُڑی ہُوئی "موجودگی" کے اَجزا کو فرق کی بِنا پر الگ الگ کرنا اِنسانی شعور کا دُوسرا وظیفہ ہے مگر وہ محض الگ الگ نہیں کرتا، وہ ہر شے کو منفرد پہچان یا identity بھی عطا کرتا ہے: یہ عمل اِنسانی شعور کا تیسرا وظیفہ ہے۔

ایک اَور زاویے سے دیکھیں تو اِنسانی دماغ، جدلیاتی عمل کا گرویدہ ہے: پہلے باہر کی موجودگی کو محسُوس کرتا ہے، پھر اُسے جاننے کے لیے جُڑواں متخالف یعنی Binary Opposites کو وُجود میں لاتا ہے اَور پھر اِس دُوئی یا عدم تسلسل کے باعث جو خلا پَیدا ہوتا ہے، اُسے بھر کر "موجودگی" کو بحال کر دیتا

ہے...... اس عمل سے موجودگی کا اِدراک محسُوساتی سطح سے اُوپر اُٹھ کر ذہنی سطح پر ہونے لگتا ہے اَور یُوں دماغ کی مخصوص کارکردگی کے باعث حسّی شعور؛ ذہنی شعور میں منتقل ہو جاتا ہے۔

مگر سوال یہ ہے کہ اِنسانی دماغ' جس کی مدد سے اِنسان اپنے شعور کے دائرے کو وسیع کرتا ہے' بجائے خود کیا شے ہے اَور اِس کے تفاعل کی نوعیّت کیا ہے!

حیاتیاتی سطح پر دماغ کی ساخت کے بارے میں خاصی جانکاری مہیا کی جا چکی ہے مگر اِس کی اُس مخصوص کارکردگی کے بارے میں ابھی حتمی طَور پر کچھ نہیں کہا جا سکا جو ذہن یعنی mind کی تخلیق پر منتج ہوتی ہے۔ بس یوں سمجھ لیجیے کہ ذہن ایک طرح کا نورانی ہالہ ہے جو دماغ کے اَندر موجود نیورونز (Neurons) کے گرد نمودار ہوتا ہے' بعینہٖ جیسے مقدس ہستیوں کی تصاویر میں سَر کے گِرد ایک نورانی ہالہ نظر آتا ہے۔

انسانی دماغ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ اِس کا ارتقائی سفر نپے تلے قدموں کا سفر نہیں' یہ ایسی جستوں کا سفر ہے جن کی کارکردگی کے بارے میں پیش گوئی کرنا ممکن نہیں۔ تاہم اِنسانی دماغ' اَب تک تین واضح جستیں بھر چُکا ہے: پہلی جَست وہ تھی جب یہ Reptilian دماغ میں ڈھل کر سامنے آیا' دُوسری وُہ جب اِس نے Mammalian دماغ کا رُوپ دھارا اَور آخری وہ جب یہ منطقی (Rational) دماغ کی صُورت میں نمودار ہُوا۔

ریپٹیلین دماغ، آگاہی یعنی awareness کے تنے سے پھوٹنے والی پہلی شاخ تھی۔ اِس میں رینگنے والا Reptile' جبلّت کی ننگی صُورت میں کارفرما تھا۔ اِس کا کام خواہش کی فوری تکمیل تھا۔ بعد اَزاں اِس شاخ سے ایک اَور شاخ پھوٹی جسے Mammalian دماغ کا نام دیا گیا۔ اِس دماغ کی زبان متخیلہ تھی۔ ہر چند کہ یہ دماغ' جبلّت سے منقطع نہیں تھا کہ اِسے ساری غذا جبلّت ہی سے ملتی تھی' تاہم اس نے خالص جبلّتوں کی دُنیا کے علی الرغم متخیلہ کا ایک جہاں بھی تخلیق کیا۔ یہ دماغ اصلاً ایک خواب کار کا دماغ تھا جو فوری تسکین کو ملتوی کرنے پر مائل تھا۔ خواہش کی فوری تسکین' جبلّت کا تقاضا ہے مگر خواہش کو خواب میں تبدیل کرنا' فوری تسکین کے عمل کو ملتوی کرنے کے مترادِف ہے: یہ جبھی ممکن ہے کہ بنیادی جبلّتوں کے مقابلے میں ثانوی جبلّتیں وُجود میں آجائیں: مثلاً جنسی تسکین کے مقابلے میں محبّت یا عشق کے ذریعے تسکین کا حصُول اَور آواز کے بھاری متشدّد رُوپ کے مقابلے میں لطیف غنائی

رُوپ یعنی موسیقی کی نمُود وغیرہ۔ اِس دماغ کی خاص خوبی یہ ہے کہ اِس میں ذہن کو جنم ملتا ہے مگر یہ ذہن متخیلہ کی دُھند سے الگ نہیں' لہٰذا اِس میں ''میں اَور تو'' (I and Thou) کا رِشتہ اُبھرتا ہے اَور یہ وُہی رِشتہ ہے جو بچّے اَور اُس کی ماں میں قائم ہوتا ہے : بچّے کے لیے اُس کی ماں الگ بھی ہے اَور اُس سے جُڑی ہُوئی بھی! محبّت کا رِشتہ اَور کُل میں جذب ہونے کا مَیلان' اس دماغ کا اِمتیازی وصف ہے مگر اِس دماغ کے پاس ''زبان'' موجود نہیں' یوں سمجھیے کہ جبلّت کے بھاری وُجود پر مہین سی چادر ڈال دی گئی ہے۔ جبلّت نے ماحول کو موافق اَور ناموافق میں تقسیم کیا تھا؛ متخیلہ نے اُسے روشنی اَور سایے میں' کُل اَور جُزو میں' حقیقت اَور خواب میں تقسیم کیا مگر اِس طَور کہ سایہ' روشنی کے ساتھ؛ جُزو' کُل کے ساتھ اَور خواب' حقیقت کے ساتھ جُڑا ہُوا نظر آیا۔

انسانی دماغ کے حیاتیاتی ارتقا میں اگلا مرحلہ وُہ تھا جب دائیں دماغ کی شاخ سے ایک اور شاخ اچانک پھُوٹی جسے منطقی دماغ (Rational Brain) کہا گیا ہے۔ یہ دماغ ایک طرح کا کمپیوٹر تھا جسے انسان آہستہ آہستہ بروئے کار لایا۔ اس بائیں دماغ کی تحویل میں ''زبان'' بھی تھی یعنی یہ دائیں دماغ کا نطق تھا۔ تاہم اس کی اپنی منفرد حیثیت بھی تھی کہ یہ منطق کے آلات سے لیس تھا اَور حقیقت کو ''مَیں اَور تُو'' (I and thou) کے بجائے ''مَیں اَور شے'' (I and It) میں تقسیم کرنے پر قادِر بھی! آخر آخر میں اس نے شے یا It کو اس طَور دیکھا کہ IT کی آئی (I) وُجود میں آگئی۔

بائیں دماغ میں نمودار ہونے والی ''مَیں اَور شے'' کی تقسیم' دائیں دماغ کی ''مَیں اَور تُو'' کی تقسیم سے یوں مختلف تھی کہ موَخرُ الذکر میں رِشتہ، کُل اَور جُزو کا تھا (وہی قطرے اَور دجلے کا رِشتہ) جب کہ مقدمُ الذکر میں ''مَیں'' اَور ''شے'' جُڑواں متخالف (Binary Opposites) کی صورت میں واضح ہوکر ایک دُوسرے کے رُو بہ رُو آگئے۔ اِنسان کے منطقی دماغ نے پہلی بار جدلیت کا بھرپور مظاہرہ کیا یعنی ''حقیقت'' کو پہلے دو میں تقسیم کیا؛ پھر اُس تقسیم سے جو درمیانی خلا یا Gap نمُودار ہُوا' اُسے بھر کر ہموار سطح بحال کر دی جو دوبارہ تقسیم ہوگئی اَور جدلیاتی عمل دوبارہ شروع ہوگیا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے ٹریفک کی روشنی' سُرخ اَور سبز میں تقسیم ہوتی ہے اَور پھر زرد رنگ' درمیانی خلا کو پُر کر دیتا ہے اَور روشنی بحال ہوجاتی ہے؛ مگر ٹریفک تو جاری ہے؛ لہٰذا روشنی سُرخ اَور سبز میں تقسیم ہوتی رہتی ہے۔ بائیں دماغ نے حقیقت کو جاننے کے لیے دیگر شعبوں میں بھی یہی جدلیاتی طریق آزمایا۔ چنانچہ جُڑواں متخالف کا سلسلہ اس کی فکری ساخت کا اَہم ترین تفاعل

بن گیا۔ "حقیقت" کو وُجود رموجود' یانگ رین' لانگ ر پارول' متکلّم لفظ رلکھت' مرد رعورت' پرش ر پرکرتی اور اسی طرح Absence/Presence, Profane/Sacred, Object/Subject وغیرہ میں تقسیم کرنا منطقی دماغ ہی کا وظیفہ تھا مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اس تقسیم میں اس نے ڈنڈی یُوں ماردی کہ پہلی ٹرم (Term) مثلاً وجود' یانگ' لانگ' متکلّم لفظ' مرد اور پرش وغیرہ کو افضل اور دُوسری ٹرم یعنی موجود' ین' پارول' لکھت' عورت اور پرکرتی وغیرہ کو کم تر قرار دے ڈالا۔

"حقیقت" کے ادراک میں "من و تُو" اور "من و شے" کے رشتوں میں ایک بنیادی فرق تھا۔ "من و تُو" میں جُزو اور کُل کا ربط باہم اُبھرا تھا مگر "من و شے" میں IT اپنے ٹھوس وجود کے ساتھ آئی (I) سے منقطع ہو کر کھڑا تھا۔ کارٹیزین فلسفے میں "مَیں سوچتا ہُوں' اس لیے مَیں ہُوں" کے الفاظ' اسی رشتے کی تفسیر تھے جس میں آئی (I) نے IT کو اپنے مقابل پایا تھا' تاہم اُس نے آئی (I) کو بنیادی اہمیت تفویض کر دی۔ قبل ازیں تصوّف نے IT کو مایا یا سراب قرار دے ڈالا تھا مگر کارٹیزین فلسفے نے IT کو آئی (I) کا مدِمقابل قرار دیا؛ اس جنگ میں آئی (I) کا اندازِ تکلّم' رجز کی صورت اختیار کر گیا۔

بیسویں صدی میں Subject کی آئی (I) کو بتدریج پیچھے دھکیل دیا گیا۔ چنانچہ نطشے کے اعلان کہ "خُدا مر چُکا ہے" سے لے کر Logo-Centrism کو مسترد کرنے اور اسی حوالے سے Presence-Cogito' مرکز اور مصنف کی نفی کرنے کا سلسلہ آئی (I) کو اُس کی مرکزی حیثیت سے ہٹانے ہی کا مظہر تھا۔ اب IT کو ایسا دیار متصوّر کر لیا گیا جس کے اندر ہمہ وقت Interactions ہو رہی تھیں یعنی Becoming کا عمل جاری تھا مگر جس کی ساخت یا سسٹم قائم' دائم تھا۔ کچھ یہی صورت انسانی دماغ کے اندر بھی نظر آتی ہے جہاں نیورونز کے ازدحام اور مسلسل تبدیلی کے عمل کے گرد ذہن (Mind) ایک نورانی ساخت کی صُورت میں موجود ہوتا ہے...... کائنات پر اس کا اطلاق کریں تو محسُوس ہوگا کہ کائنات میں زبردست تغیرات کے باوجود ایک اجتماعی ساخت موجود رہتی ہے۔ اس اجتماعی ساخت کی ایک آئی (I) بھی ہے یعنی اسے اپنی موجودگی کا شعور بھی ہے مگر یہ شعور جُزو یا Individual کا شعورِ ذات نہیں' یہ کُل یا Totality کا شعورِ ذات ہے۔ گویا اب اجتماعی ساخت کی آئی (I) فعال ہو گئی ہے۔ سوال یہ ہے کہ جُزو کی Mind اور اس اجتماعی Mind میں کیا رشتہ ہے...... دُوسرے لفظوں میں انفرادی شعور اور اجتماعی شعور کا آپس میں کیا تعلق ہے!

جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں، اِنسان کے حوالے سے اِجتماعی شعور (Collective Consciousness) بجائے خود دو حصّوں، جبلّی لاشعور اَور سماجی لاشعور، میں بٹا ہُوا دِکھائی دیتا ہے۔ لیکن وُہ مقام جہاں یہ دونوں ملتے ہیں، اِنفرادی شعور کے نُمو کا مقام ہے۔ فرائیڈ نے اِنسانی سائیکی کو تین حصّوں یعنی اِڈ، سُپر ایغو اَور ایغو میں تقسیم کیا تھا۔ اِڈ، جبلّی قوتوں کا دِیار تھا۔ سُپر ایغو، سوسائٹی کے اَحکامات اور اِمتناعات پر مشتمل تھا۔ اس کا کام اِڈ کی یلغار کے راستے میں بند باندھنا تھا جب کہ ایغو اِن دونوں قوتوں کے درمیان کھڑا تھا۔ اِڈ اس سے خواہش کی فوری تسکین کا مطالبہ کرتا تھا اَور سُپر ایغو اس پر زور دے رہا تھا کہ اِڈ کی خواہش کو دبائے!

اس صُورتِ حال کو ایک اَور زاوِیے سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ گونڈوانہ نام کی Tectonic Plate اَور ایشیائی Tectonic Plate اَزمنۂ قدیم سے ایک دُوسرے کو مخالف سمتوں میں دھکیل رہی ہیں۔ نتیجہ یہ کہ وہ مقام جہاں یہ زور آزمائی ہو رہی ہے، وہاں آہستہ آہستہ ایک اُبھار یا Bulge نمودار ہو گیا ہے: ہم اِس Bulge کو کوہِ ہمالیہ کا نام دیتے ہیں۔ یہ مقام دونوں Plates کے درمیان سدِّ سکندری بھی ہے اَور اَپنے درّوں کی مدد سے دونوں میں آمد و رفت کا ذریعہ بھی۔ اس تمثیل کا اِطلاق اگر اجتماعی شعور کی کارکردگی پر کیا جائے تو صاف نظر آئے گا کہ گونڈوانہ پلیٹ جبلّی لاشعور کی حیثیت رکھتی ہے اَور آگے بڑھنا چاہتی ہے جبکہ ایشین پلیٹ جو سماجی لاشعور کے مماثل ہے، اُسے اَیسا کرنے سے روک رہی ہے۔ دونوں طرف سے دباؤ پڑنے کے باعث ان کے عین درمیان، اِنفرادی شعور یا Ego ایک اُبھار یا Bulge کے طور پر پیدا ہُوا ہے۔ اِنفرادی شعور یا ایغو کا کام جبلّی لاشعور اَور سماجی لاشعور کے درمیان راستے بنانا ہے تاکہ دونوں کی قوّت یا Energy ضائع ہونے کے بجائے صَرف ہو سکے۔ اِنفرادی شعور نے اِس کام کی تکمیل کے لیے ثقافت آفریں کردار (Culture Producing Agent) کا فریضہ اَنجام دیا ہے۔ کلچر ایک وسیع اِنسانی عمل ہے جس میں عبادت، اَسطور سازی، فنونِ لطیفہ، یہ سب کچھ شامل ہوتا ہے۔ اِنفرادی شعور کا کام یہ ہے کہ وہ جبلّی لاشعور کی قوّت کو سماجی لاشعور کے لیے قابلِ قبول بنائے تاکہ جُڑواں متخالف کے درمیان جو rupture, gap یا شگاف در آیا ہے، پوری طرح بھر سکے یعنی ایسی گزر گاہیں وجود میں آ جائیں جو دونوں اَطراف کی انرجی کو آپس میں ٹکرانے کے بجائے ایک دُوسرے میں مدغم ہونے پر مائل کریں۔ جہاں اَیسا نہیں ہوتا، وہاں Blockade پیدا ہو جاتا ہے جو ملکی سطح پر آمریت کو جنم دیتا ہے اَور شخصی سطح پر اِنفرادی شعور یا ایغو کو نیوراسس میں تبدیل کر دیتا ہے۔

نوعیت کے اعتبار سے جبلی لاشعور، مرکز گریز قوت (Centrifugal Force) سے لیس ہے اور باہر کی طرف بے محابا پھیلنا چاہتا ہے۔ یہ وہ دال یا Signifier ہے جو کسی ایک مدلول یا Signified میں قید ہونے سے گریزاں ہے۔ یہ کسی ایک معنی کو بطورِ پیغام لے جانے کے بجائے (دریدا کے الفاظ میں) Dissemination of Meaning کا کام کرتا ہے۔ دُوسری طرف سماجی لاشعور، مائل بہ مرکز قوت (Centripetal Force) سے لیس ہے اور مدلول (Signifieds) کی مرتب اور متعین معنوں کی حامل دُنیا میں قیام کرنا چاہتا ہے۔ انفرادی شعور کی کارکردگی اس بات میں ہے کہ جبلی لاشعور کے "دال" ثقافتی مظاہر کے پیش کردہ "مدلول" کو مَس تو کریں مگر سماجی لاشعور کے متعین اور بند مدلول کی کڑی گرفت میں نہ آئیں یعنی وہ شہد کی مکھی کی طرح ایک پھول سے دُوسرے اور پھر ان گنت دیگر پھولوں کی طرف راغب تو ہوتے رہیں مگر کبھی مستقل قیام نہ کریں: مطلب یہ کہ معنی کا التوا جاری رہے۔ دُوسرے لفظوں میں استعارے اور تشبیہ کی بند فضا سے نکل کر علامت کے پھیلتے ہوئے منطقوں میں پھرنے کی کوئی صورت نکل سکے۔

بات کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنا ممکن ہے کہ "اجتماعی شعور" ایک ایسی ساخت کا حامل ہے جو دو واضح حصوں (جبلی لاشعور اور سماجی لاشعور) میں بٹی ہوئی ہے۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ خود انسانی دماغ بھی دو واضح منطقوں (دائیں دماغ اور بائیں دماغ) پر مشتمل ہے۔ ان دونوں منطقوں کا تفاعل اور مزاج مختلف ہے۔ اسی طرح "اجتماعی شعور" کے اندر جبلی لاشعور اور سماجی لاشعور کے دو منطقے ہیں جو مزاجاً ایک دوسرے سے مختلف ہیں: جبلی لاشعور...... خواب کار، آوارہ خرام، اخلاقیات سے بے نیاز (Amoral) اور کبھی سیراب نہ ہونے والی خواہش کا اعلامیہ ہے، اس میں تخلیقی جرثومے کی سی بے قراری ہے، یہ ہمہ وقت بیضے یا Signified کی تلاش میں ہے مگر کسی ایک سکّی فائڈ میں مقید ہو جانے سے گریزاں بھی ہے؛ دُوسری طرف سماجی لاشعور، بیضے کے مماثل ہے، یہ ایک مبلغِ اخلاق (Moralist) ہے، جبلی لاشعور کی آوارہ خرامی کو پا بہ زنجیر کرنے کا خواہاں ہے، اُس پر "حدود" کا اطلاق کرنا چاہتا ہے، اُسے بھونرے کی خصلت ترک کر دینے کی تلقین کرتا ہے۔ گویا جدلیاتی عمل کے یہ دو بنیادی حصے Tectonic Plates کی طرح ایک دُوسرے کو مخالف سمت میں دھکیلتے ہیں جس کے نتیجے میں دونوں کے درمیان "انفرادی شعور" ایک اُبھار یا Bulge کے طور سے نمودار ہوتا ہے۔ اس انفرادی شعور نے "اجتماعی شعور" کے متذکرہ بالا دونوں حصّوں کی قوتوں (یعنی Centrifugal اور Centripetal) کی اِس طور قلبِ ماہیت کی ہے کہ آویزش

کی جگہ مفاہمت نے لے لی ہے۔ یہ قلبِ ماہیت، کلچر کے مظاہر کی صورت میں ہوئی ہے اور ایک اسطوری، مذہبی اور فنونِ لطیفہ کا حامل منطقہ وجود میں آ گیا ہے جس نے محض Synthesis کا کام نہیں کیا، وہ تخلیق کاری کا نقطۂ انضمام بھی ثابت ہوا ہے۔

اس ساری صورتِ حال پر غور کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ "اجتماعی شعور" کا تفاعل ایک ایسے جدلیاتی عمل کے مشابہ ہے جو خود کار اور خود کفیل ہے اور جسے ایک طرح کی دھڑکن یا Pulsation کا نام بھی دیا جا سکتا ہے (واضح رہے کہ ہر دھڑکن میں جدلیاتی عمل موجود ہوتا ہے)۔ یوں دیکھیے تو پوری کائنات ایک ازلی و ابدی دھڑکن کا منظر نامہ پیش کر رہی ہے جس میں زمان و مکاں (سگنی فائر اور سگنی فائڈ) سدا ایک دوسرے سے ٹکرا کر ایسی سلوٹ پر منتج ہوتے ہیں جو تخلیق کاری کا پُراسرار نقطہ ہے۔ کائناتی سطح پر اس تخلیق کاری کا نتیجہ کائنات کی تغیر آشنا موجودگی کی صورت میں دکھائی دیتا ہے اور انسانی سطح پر انفرادی شعور کی اُس صورت میں جو تخلیق کاری کا ایک ایسا نقطہ ہے جس کے اطراف کھلے ہیں یعنی جو کسی ایک مقام یا Signified میں بند نہیں!

حقیقت اَور فکشن

حقیقت کیا ہے اَور فکشن کیا ہے...... ان سوالات پر انسان ہمیشہ سے غور کرتا آیا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ ''حقیقت'' وہ ہے جس کا اِدراک حواسِ خمسہ کے ذریعے ہوتا ہے، بعض کا خیال ہے کہ ہمارے حواسِ خمسہ حقیقت کی جو تصویر پیش کرتے ہیں' وہ بالعموم غلط یا ناقص ہوتی ہے نیز یہ کہ ''اصل حقیقت'' سامنے کی حقیقت سے ماورا ہے۔ ''سامنے کی حقیقت'' کے ناقص اِدراک کے حوالے سے فرانسس کرک نے اپنی تازہ ترین کتاب The Astonishing Hypothesis میں ایک مزے دار بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ ہمارے دیکھنے کے عمل میں ایک ''نظر نہ آنے والی جگہ'' (Blind Spot) بھی ہوتی ہے۔ اِنسانی دماغ کا وتیرہ ہے کہ وہ اپنے سابقہ تجربات کی روشنی میں اس Blind Spot کے اَندھے سُوراخ کو بھر دیتا ہے۔ لہٰذا بصارت کے عمل میں کوئی ناہمواری یا عدم تسلسل نمودار نہیں ہوتا۔ تاہم اِس Blind Spot کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ ثبوت اِس کا یہ ہے کہ آپ اپنی ایک آنکھ بند کر کے' انگشتِ شہادت کو اپنی ناک سے ایک فٹ کی دُوری پر عموداً کھڑا کر کے' اُنگلی کے ناخن پر اپنی نظر مرکوز کر دیں اَور پھر نظر کو اُسی مقام پر مرکوز رکھتے ہوئے اُنگلی کو ایک جانب آہستہ آہستہ ہٹائیں تو ایک جگہ ایسی آجائے گی جہاں آپ کی اُنگلی کا ناخن غائب ہو جائے گا، مگر چند ہی لمحوں کے بعد دوبارہ نظر آنے لگے گا۔ ناخن کے غائب ہو جانے والی ''جگہ'' کو اُس نے Blind Spot کا نام دیا ہے اَور کہا ہے کہ یہی وہ ''جگہ'' ہے جسے انسانی دماغ بھر دیتا ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو پھر جو کچھ ہم دیکھ رہے ہیں' اُس کا بیشتر حصہ انسانی دماغ کا اپنا تخلیق کردہ ہے۔ اِنسانی دماغ کا یہ وصف ہے کہ وہ اَجزا کو جوڑ کر کُل یعنی Whole بناتا ہے؛ دُوسرے لفظوں میں' بصارت کے راستے

میں آنے والے شگافوں کو پُر کر کے ایک جُزی ہوئی صورت یا Appearance کو وُجود میں لاتا ہے۔ گویا Appearance بجائے خود ایک فکشن ہے...... ایک اَندھا سُوراخ جو حقیقت کے اَندر نمودار ہوتا ہے۔

بظاہر یہ بات کچھ عجیب سی لگتی ہے لیکن قدیم زمانے سے انسانی فکر یہی بات کہتے چلے آئی ہے۔ ویدانت نے "نظر آنے والی حقیقت" کو "مایا" کہا تھا جس کا مطلب تھا کہ وُہ Illusion یا فکشن ہے۔ اصل حقیقت "برہم" تھی اور اسی حوالے سے لامحدود اور لازوال بھی تھی۔ تصوّف نے "نظر آنے والی حقیقت" کو سَراب کہا اور "اصل حقیقت" کو ایسی ازلی اَبدی روشنی کا نام دیا جو بجائے خود بصارت بھی تھی اور بصیرت بھی! یونانی فلسفے نے "نظر آنے والی حقیقت" کو "اصل حقیقت" کا ظِل یعنی سایہ قرار دیا' گویا اس کی اَصلیت کو شک کی نظروں سے دیکھا۔ کانٹ نے البتہ دُوئی کا تصوّر پیش کیا۔ اُس کا مؤقف تھا کہ "نظر آنے والی حقیقت" اور اُس کے عقب میں Thing-in-Itself دونوں حقیقی ہیں' اس فرق کے ساتھ کہ سامنے کی حقیقت کو تو جانا جا سکتا ہے مگر Thing-in-Itself انسانی اِدراک سے ماورا ہے؛ اسے اُس نے Noumenon کہا یعنی "وہ جسے جانا نہیں جا سکتا"...... تاہم اُس نے Appearance کو مایا' سَراب یا ظِل نہیں کہا۔

سارترے نے کانٹ کی Thing-in-Itself سے اِنکار کیا اور اسی حوالے سے موجود کے عقب میں کسی جوہر یا Essence کی موجودگی سے بھی انکار کر دیا۔ اُس کا مؤقف تھا کہ موجود یا Existence ہی جوہر ہے' مگر اس موجود کا اِدراک کرنے کے راستے میں رُکاوٹیں ہیں۔ سارترے نے دراصل "غیر انسانی موجودگی" اور "انسانی موجودگی" میں فرق قائم کیا۔ اُس نے غیر انسانی موجودگی کو in-itself کہا اور "انسانی موجودگی" کو for-itself کا نام دیا' نیز کہا کہ "مؤخر الذکر موجودگی" نے "مقدم الذکر موجودگی" کے اَندر سے جنم لیا ہے جس کا مطلب تھا کہ اُس جگہ پر' جہاں سے وہ نمودار ہوئی' ایک خلا' Blind Spot کی صورت میں باقی رَہ گیا ہے۔ سارترے کے مطابق for-itself بجائے خود اصل موجودگی کے اَندر ایک "خالی جگہ" ہے۔

عام طور پر for-itself اپنے ہونے کا علم نہیں رکھتی اور معمولات کے تابع رہتی ہے مگر کسی بحران کی زد پر آتے ہی اپنے ظاہر یا appearance کے نقاب کو اُتار کر' غیر انسانی موجودگی یعنی in-itself کے رُوبرُو آجاتی ہے اور تب اُسے وہ سُوراخ یا rupture دِکھائی دیتا ہے جو اُس وقت پیدا ہوا تھا جب خود for-itself نے in-itself کے اَندر سے جنم لیا تھا۔ اس مقام پر for-itself خود کو مجبور پاتی ہے کہ in-itself میں

موجود rupture کو بھرے مگر جانتی ہے کہ ایسا کرنے کے لیے اُسے سُوراخ میں اُترنا پڑے گا جو قربانی دینے کے مترادِف ہے۔ یہی وہ ہولناک مقام ہے جہاں اِنسان کو خوف، متلی، بے معنویت اور یاسیت کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ تاہم یہ ایک طرح کا رُوحانی تجربہ بھی ہے کہ صُوفی بھی جب عرفان کے ذائقے سے آشنا ہوتا ہے تو لرز اُٹھتا ہے۔ البتہ دونوں میں فرق یہ ہے کہ صُوفی in-itself کے روبرو آنے پر خود کو عالمِ حیرت میں پاتا ہے جس کے بعد اُس پر مستی اور رُوحانی انبساط کے دروازے کھل جاتے ہیں جب کہ وُجودی فلسفی، ایسے عالم میں، خود کو بھسم ہوتے ہوئے دیکھتا ہے۔

دیکھنے کی بات ہے کہ سارترے نے قدیم مسلک کو اُلٹ دیا ہے۔ قدیم مسلک کے مطابق "ظاہر" فریب یا سراب ہے جبکہ "اصل حقیقت" اُس کے عقب میں ہے۔ سارترے کے مطابق "ظاہر" ہی اصل حقیقت ہے اور اس کے عقب میں کوئی ازلی/ابدی حقیقت نہیں، مگر ساتھ ہی اُس نے "ظاہر" کو بھی دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے: ایک وہ جو نظر آتا ہے مگر جو ایک خالی جگہ یا "انسانی موجودگی" ہے، اور دُوسرا وہ جو "غیر انسانی موجودگی" ہے اور نظر نہیں آتا، صرف بحرانی کیفیت میں مبتلا ہونے پر دِکھائی دیتا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں سارترے نے ظاہر کو فریب اور غیب کو حقیقی قرار دینے کے بجائے "ظاہر" کو "حاضر اور غیب" میں تقسیم کر دیا ہے...... حاضر جو ناموجود یا فکشن ہے اور غیب جو موجود یا حقیقت ہے۔

سارترے کی for-itself مکمل فراق اور انکار ہے، وہ ہمہ وقت تبدیلی سے ہم کنار ہے اور سدا خود کو مرتب کرتی رہتی ہے۔ اس کا انداز "زمانی" ہے (گویا یہ تاریخ کی کارکردگی سے مملو ہے) مگر یہ in-itself سے ہم رِشتہ بھی ہے کیونکہ اس کا فراق in-itself سے ہُوا ہے۔ سمندر کی سطح پر لہروں کا خروش، سمندر کی موجودگی سے مشروط ہوتا ہے۔ یہ خروش، سمندر کے شانت وجود سے انکار/انحراف تو ہے ہی، اس سے الگ ایک نئی حقیقت کا اعلامیہ بھی ہے مگر اس کی ماں بہرحال سمندر ہی ہے۔ اس سمندر یعنی in-itself کے بطن سے for-itself کا نمودار ہونا، سامنے کی حقیقت یعنی appearance کا آشکار ہونا بھی ہے؛ تاہم اس کا ایک ماضی بھی ہے جب یہ in-itself سے الگ ہوئی تھی (یعنہٖ جیسے آدم جنت سے الگ ہُوا تھا) اور مستقبل بھی، مگر اپنے اِس "ہونے" میں for-itself اور اِنسانی شعور ایک دُوسرے پر منطبق ہو جاتے ہیں۔

زبان کے وظیفے کو سامنے رکھیں تو یہاں بھی کچھ ایسی ہی صُورتِ حال ہے۔ اس میں بھی پارول (یعنی زبان کی جملوں میں کارکردگی)، لانگ (یعنی زبان کے سسٹم) کے اندر سے جنم لیتی ہے۔ لانگ،

زبان کا شانت رُوپ ہے جو اَصلاً بے زمانی کا حامل ہے مگر اِس کے اَندر سے باہر آنے والی پارول لہروں کے اُتار چڑھاؤ کا منظر دِکھاتی ہے۔ یہ ایک بھوکی خواہش ہے جو ہمہ وقت لفظوں سے جملے بنانے کے لامتناہی عمل میں مصروف رہتی ہے۔ یہ باہر کی دُنیا یعنی Phenomenal World کے مشابہ ہے جو تمام تر تغیر و تبدّل ہے۔ پارول بھی for-itself کی طرح 'کمی یا lack ہے ..... ایک طرح کی ناموجودگی جو اَپنے اَندر کی موجودگی یعنی لانگ کے روبرو آنے پر مجبور ہے۔ تاہم لانگ اَور پارول الگ الگ اکائیاں نہیں، دونوں ایک ہی سِکّے کے دو رُخ ہیں: ایک رُخ بے زمانی کا حامل ایک سسٹم ہے اَور دُوسرا زمانی ہونے کے حوالے سے ہمہ تن کارکردگی یا performance ہے۔ پارول سدا لانگ کو مَس کرکے خود کو منقلب کرتی ہے، دُوسری طرف یہ بات بھی صحیح ہے کہ لانگ اَپنے ہونے کا اِعلان کرنے کے لیے پارول کا سہارا لیتی ہے۔

زماں اَور مکاں کے زاویے سے دیکھیں تو تصویر اَور بھی واضح ہو جاتی ہے۔ یہ دونوں ایک دُوسرے سے مشروط ہیں۔ جب تک مکاں (Space) کے اَندر زماں (Time) کا سُوراخ یا rupture نمودار نہیں ہُوا تھا، وہ محض عدم تھا مگر زماں نے وُجود میں آ کر، مکاں کی حُدُود کو واضح کیا۔ دُوسری طرف، خود زماں (پارول یا Performance) کا وُجود بھی مکاں کے "ہونے" سے مشروط تھا۔ زماں ایک حالتِ تغیّر کا نام تھا۔ یہ کبھی ختم نہ ہونے والی بھوک (خواہش) تھی جس نے زماں کا رُوپ دھار لیا تھا (بُدھ مت میں اس خواہش کو اَندر سے خالی قرار دیا گیا ہے)۔ اس کا ایک ماضی بھی تھا، حال اَور مستقبل بھی! زماں کے نمودار ہونے ہی سے کثرت کا عالَم وُجود میں آیا جس میں مادے اَور زِندگی کی پیچیدگیاں اَور اُلجھنیں بڑھتے چلے گئیں۔ مکاں کے اَندر سے زماں کی نُمُود اَصلاً in-itself کے بطن سے for-itself کے جنم کے مشابہ تھی: دونوں ایک دُوسرے کے لیے لازم و ملزوم تھے۔

جو رِشتہ مکاں اَور زماں، لانگ اَور پارول میں ہے، وہی رِشتہ متھ اَور فکشن میں بھی ہے۔ متھ، ایک طرح کی ثابت قدمی یا stability کا اَور فکشن تغیّرات کا اعلامیہ ہے۔ متھ کا کام تخلیقی سوچ کو اَیسی ساخت یا مد (Category) مہیا کرنا ہے جس کے مطابق فکشن نئے سے نئے روابط یا رِشتے مرتب کرنے میں جُتی رہے۔ فکشن، ایک بھوکی خواہش اَور ہمہ وقت تبدیل ہوتا منظر نامہ ہے جس کی گہرائی کا کوئی اَنت نہیں (دریدا کے اَلفاظ میں یہ ایک گورکھ دھندا یا Labyrinth ہے جس میں لامرکزیت، فرق، اِلتوا، یہ سب شامل ہیں اَور جو "تحریر" کو ہمارے سامنے "گہراؤ" کی صورت میں پیش کرتا ہے) اَور جس کی ساری کارکردگی متھ کی مہیا کردہ ساخت

کے مطابق ہے (دریدا اس خیال کا منکر ہے)؛ مگر جس طرح خون میں بعض اَوقات clots نمودار ہو جاتے ہیں (جن سے لہُو کی روانی رُکنے لگتی ہے)' اُسی طرح فکشن میں بھی کلیشے پیدا ہو جاتے ہیں اَور وُہ تکرار کی مرتکب ہونے لگتی ہے: یہی فکشن کا زوال ہے۔ فکشن کا ہمہ وقت تر و تازہ رہنا اَور نت نئے منطقوں کو وجود میں لانا لازمی ہے مگر یہ جبھی ممکن ہے کہ وہ متھ کی مہیا کردہ ساخت سے تخلیقی رشتہ اُستوار رکھے فکشن پر لازم ہے کہ وہ ہمہ وقت خود کو نئے سرے سے وجود میں لاتی رہے' recreate کرتی رہے۔ چنانچہ بعض اَوقات فکشن اپنی کارکردگی کو روک کر خود اَپنے آپ کو "تیسری آنکھ" سے دیکھنے لگتی ہے۔ یوں اُسے اپنی fictionality کو دیکھنے کا موقع ملتا ہے' وہ اَپنی بُنت کاری کے عمل کو دیکھتی ہے اَور اَیسا کرتے ہوئے خود کو deconstruct بھی کرلیتی ہے۔ یہ اَیسے ہی ہے جیسے کوئی شخص آنکھوں پر سے عینک اُتار لے اَور پھر عینک کو دیکھ کر محظوظ ہونے لگے۔ تخلیقی عمل میں تیؔ وہ مقام ہے جہاں تخلیق کار رُک کر اَپنے اَندر کے نراج (Chaos) سے آشنا ہوتا ہے اَور پھر اُس کی قوت سے لیس ہو کر تخلیقی زقند بھرتا ہے۔ اس اِعتبار سے دیکھیں تو تخلیق کار اَپنے اَندر کی بے نام اَور بے زماں in-itself کو شباہت بخشنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ فکشن کے بارے میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب وہ اَپنی تخلیق کاری کا مظاہرہ کرتی ہے تو متھ کو ایک نئی صورت عطا کر دیتی ہے' یعنی وہ متھ کے اَندر تخلیقی زقندیں بھرتی ہے اَور نئی صُورتوں کو وُجود میں لاتی ہے۔

غیر اِنسانی موجودگی یعنی in-itself اَور اِنسانی موجودگی یعنی for-itself کے باہمی رشتے کو دو زاویوں سے دیکھا جا سکتا ہے۔ اگر آپ in-itself کے مقام پر کھڑے ہو کر دیکھیں تو for-itself وہ قاش نظر آئے گی جو in-itself کے بدن سے ٹوٹ کر الگ ہوئی تھی' جس کی بازیابی کی وہ متمنی ہے تاکہ ایک بار پھر ہموار ہو جائے (اِس اِعتبار سے کیا خود in-itself بھی "خواہش" کا دُوسرا نام نہیں؟)۔ دُوسری طرف آپ for-itself کے زاویے سے دیکھیں تو وُہ کوئی ایسی بے جاں قاش دِکھائی نہیں دے گی جسے in-itself نگل لینا چاہتی ہے کیونکہ اُس کی اپنی ایک قوّت اَور شناخت بھی ہے۔ خواہش سے لبریز یہ قاش جب in-itself کی طرف بڑھتی ہے تو بظاہر اُس خلا یا شگاف کو بھرتی ہے جو خود اُس کے نکلنے سے in-itself کے اَندر پیدا ہوا تھا' تاہم اِس عمل میں in-itself کو اَپنا "بیج" بھی مہیا کر دیتی ہے...... ایک اَیسا بیج جو کچھ عرصے کے بعد in-itself سے دوبارہ پھوٹ کر اُسی طرح باہر آتا ہے جس طرح پہلا for-itself باہر آیا تھا۔ عارف جب شگاف کو بھرتا ہے تو اَپنے وُجود کو in-itself میں جذب کر کے خود ہی in-itself بن جاتا

ہے۔ وُجودی فلسفی in-itself کے شگاف کو پُر کرنے کے لیے آگے بڑھتے ہوئے خوف زدہ ہو جاتا ہے لہٰذا اُس کی پیش قدمی اُسی جاں لیوا احساس تک ہے جو تخلیق کاری میں محض ایک مرحلہ ہے۔ اصل بات اُس زاویۂ نگاہ کا پیدا ہونا ہے جو in-itself کے اندر for-itself کے نقطے کو دیکھے اُس کے بعد for-itself کے جنم لینے کا منظر دیکھے پھر for-itself کی in-itself کی طرف مُراجعت کا مشاہدہ کرے اور پھر دیکھے کہ کس طرح for-itself نے خود کو in-itself میں جذب کر کے شگاف کو بھر دیا ہے اور آخر میں in-itself کے اندر سے for-itself کے ایک اور جنم کا نظارہ کرے؛ تاہم یہ کوئی میکانکی پراسس نہیں کہ ہر نیا for-itself سابقہ for-itself کا نمونہ یا Replica نہیں ہوتا وہ منقلب ہو کر ایک نیا وُجود بن گیا ہوتا ہے۔

فکشن اور حقیقت ایک دُوسرے کی مخالف نہیں ہیں دونوں ایک دُوسرے سے مشروط ہیں فکشن حقیقت کی شانت بے شباہت اور لامتناہی بے زمانی سے فرار کی ایک صورت ہے اور یہ فرار ایسی نوعیت کا ہے جیسے کوئی اپنی آنکھوں کے آگے پردہ تان لے تاکہ اُسے دُوسرا فریق دِکھائی نہ دے۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو فکشن بجائے خود وہ ظاہر یعنی appearance ہے جس نے "حقیقت" سے پردہ کیا ہے۔ وُجودی فلسفی کو اِس بات کا شدید احساس ہے کہ for-itself کی کارکردگی ایک فرار ہے لہٰذا وہ appearance کے پردے کو ہٹا کر in-itself کے روبرو آنے اور اُس کے شگاف یا گہراؤ کو دیکھنے کے کربناک تجربے کو اصلی عمل گردانتا ہے۔ دُوسری طرف عارف بھی پردے کو چاک کرتا ہے مگر اِس لیے نہیں کہ وہ in-itself کے شگاف کو دیکھے اِس لیے کہ وہ حقیقت میں ضم ہو جائے۔ دونوں "پردے" کا ذِکر کرتے ہیں مگر دونوں اِس سے مختلف مفہوم لیتے ہیں۔ عارف کے نزدیک کروٹیں لیتا ہر دم تبدیل ہوتا وقت کے تینوں اَبعاد کی زد پر آیا ہوا ظاہر (appearance) فریبِ نظر یا مایا کا ایک پردہ ہے جسے ہٹانے سے اصل حقیقت میں جذب ہونے کا موقع مِلتا ہے۔ وُجودی فلسفی کے نزدیک پردے کو ہٹانے سے in-itself کے گہراؤ یا شگاف کے کنارے کھڑے ہونے کا وہ کرب انگیز تجربہ حاصل ہوتا ہے جو اَصلاً "آزادی" کا ایک لمحہ ہے۔

پردہ (Veil) ظاہر یعنی appearance اور فکشن تینوں ایک ہی چیز کے مختلف نام ہیں مگر اُس چیز کا "حقیقت" سے مثبت رِشتہ ہے جس پر غور کرنے سے اِس بات کا انکشاف ہوتا ہے کہ حقیقت اور فکشن ایک دُوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ قصہ یہ ہے کہ ظاہر کی بُنت کاری کے اندر ایک "چہرہ" موجود ہے جو اُس کے شوخ رنگوں پیچیدہ گرہوں اور اُس کے تسلسل کی وجہ سے دِکھائی نہیں دیتا۔ انسانی دماغ میں یہ بات

ودیعت ہے کہ وہ بکھری ہُوئی اَشیا کے مقابلے میں یک جا چیزوں کو پہلے دیکھتا ہے' مثلاً کسی مَیدان میں جگہ جگہ درخت موجود ہوں مگر ایک جگہ درختوں کا جھُنڈ ہو تو نظر سب سے پہلے جھُنڈ پر مرکوز ہوگی۔ گویا دماغ قربت یعنی contiguity کو سب سے پہلے گرفت میں لینے پر مجبور ہے۔ اِسی طرح اگر کاغذ پر مختلف سمتوں سے کھینچے گئے خطوط' ایک مقام کے قریب آکر رُک جائیں تو وہ الگ الگ نظر آئیں گے لیکن ہر خط کو سامنے والے خط سے جوڑ دیا جائے تو وہ "تسلسل" کے احساس کو جنم دیں گے۔ تسلسل کا یہ احساس جو دراصل زماں کے بہاؤ کا احساس ہے' ہمارے دماغ ہی کا تشکیل کردہ ہے۔ ظاہر کو ہمارے دماغ نے "قربت" اَور "تسلسل" کے تحت لاکر ایک اَیسا پردہ بنا دیا ہے جس کے دھاگوں کی دبازت اَور اُن کے تسلسل پر ہماری نگاہیں مرکوز ہو جاتی ہیں' لہٰذا ہمیں پردے میں موجود "چہرہ" نظر ہی نہیں آتا۔ اگر پردے کے "گنجان" کو مدھم کر دیا جائے اَور اُس کے دھاگوں کے تسلسل کو توڑ دیا جائے تو اُس میں موجود "چہرہ" صاف دِکھائی دے گا۔

اَدب کی صورت یہ ہے کہ حقیقت نگاری یعنی Realism پر تمام تر توجہ مرکوز کر دی جائے تو تفصیل یعنی Detail اتنی گنجان نظر آئے گی کہ اُس کے اَندر کا منطقہ دِکھائی ہی نہیں دے گا۔ علامت نگاری کی خاص خوبی یہ ہے کہ وہ ظاہر کی دبازت (یعنی تفصیل) کو کم کر دیتی ہے اَور یوں اُس کی بُنت کاری میں موجود چہرہ دِکھائی دینے لگتا ہے۔ تفصیل کے اَندر' گورکھ دھندا یعنی Labyrinth' نیز گہراؤ اَور قربت' یہ سب کچھ موجود ہوتا ہے جس سے وژن دُھندلا جاتا ہے۔ جذبات کا بوجھ بھی وژن کے راستے میں ایک رُکاوٹ ہے۔ ظاہر کی تفصیل کو مدھم کر دیا جائے اَور بوجھل جذبات نازک محسُوسات میں تبدیل ہو جائیں تو ظاہر کے اَندر سے حقیقت کی شبیہ جھلکنے لگتی ہے۔

اس بات کو ایک اَور زاویے سے دیکھنا بھی ممکن ہے۔ سب جانتے ہیں کہ متحرک فلم' دراصل الگ الگ تصاویر (مراد Snap Shots) کا ایک رواں سلسلہ ہے' یعنی یہ منجمد لمحات نہیں جو اَپنے اَپنے فریم میں بند ہیں۔ ان فریموں کو چوبیس۲۴ فریم فی سیکنڈ کے حساب سے متحرک کیا جائے تو سکرین پر تصاویر الگ الگ دکھائی نہیں دیں گی' چلتی پھرتی زندگی نظر آئے گی۔ غور کیجیے کہ دو۲ چیزوں' قربت (Contiguity) اَور رفتار (Speed) نے زِندگی کی منجمد صورت کو متحرک صورت عطا کی ہے۔ اگر رفتار کو کم کر دیا جائے تو سکرین پر آہستہ روی یعنی (Slow Motion) کا منظر دِکھائی دینے لگے گا' مزید کم کر دیں تو تصویروں کے درمیان

بڑے بڑے وقفے نظر آنے لگیں گے یعنی شگاف یا Rupture نمودار ہو جائیں گے جن میں سے عقب کو دیکھنا ممکن ہو گا؛ اگر رفتار بہت کم ہو جائے تو تصاویر الگ الگ نظر آئیں گی اور اُن کا درمیانی فاصلہ مزید بڑھ جائے گا' آخر میں جب رفتار منہا ہو جائے گی تو تصویر بھی ساکت و جامد دکھائی دینے لگے گی (شاید اسی کا نام موت ہے)! اَدب اُس صورت میں تخلیق ہوتا ہے جب تصاویر کی رفتار کم ہو کر اُس مقام پر آجائے جہاں ''ظاہر'' کی بُنت میں موجود ''چہرے'' کا خاکہ نظر آنے لگے' بصورت دیگر تحریر فقط ''ظاہر'' کو بیان کرنے تک محدود رہے گی۔

اِس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ظاہر یعنی appearance کو رُکاوٹ' فریبِ نظر یا مایا سمجھ کر مسترد کر دیا جائے۔ سچی بات یہ ہے کہ ''ظاہر'' غیب کے لیے ناگزیر اَور ''غیب'' ظاہر کے لیے ضروری ہے! اگر ''ظاہر'' (پارول' زماں' for-itself) موجود نہیں تو ''غیب'' کی موجودگی کا احساس بھی ممکن نہیں اَور ''غیب'' ناموجود ہے تو ''ظاہر'' کے وُجود میں آنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ ایک ہی اَزلی و اَبدی حقیقت ہے جو اَپنے ''ہونے'' کا اَپنے ''نہ ہونے'' سے اِنکشاف کرتی ہے۔ عارفوں' موجودی فلسفیوں اَور ساخت شکن مفکروں نے اَپنے اَپنے طور سے حقیقت کا اِدراک کرنے کی کوشش کی ہے۔ موجودی فلسفیوں اَور ساخت شکن مفکروں کے تجربات میں یہ قدرِ مشترک موجود ہے کہ دونوں نے ''حقیقت'' کے ہولناک پہلو کو دیکھا ہے' فرق یہ ہے کہ موجودی مفکروں نے اس تجربے کو آزادی کا لمحہ بتایا ہے اور in-itself کے شگاف کے کنارے پر کھڑے ہونے کا واقعہ سمجھا ہے جبکہ ساخت شکن مفکروں نے ''حقیقت'' کو محض ایک گورکھ دھندا' گرداب یا گہراؤ گردانا ہے جس کے اَندر اِنسان گرتے ہی چلا جاتا ہے اَور جس کی کوئی آخری حد نہیں۔ اِس کے برعکس' عارفین نے حقیقت کے روبرو آنے کے تجربے کو ماورائی یا Transcendental قرار دیا ہے۔

عارفین نے ''ظاہر'' کو بوقلموں' تغیر اَور اس کے مدّوجزر اَور پیچ وخم کو سَراب کہا ہے جبکہ موجودی مفکروں نے ''بے زمانی'' اَور ''ماورائیت'' کو مسترد کیا ہے۔ دُوسری طرف تخلیق کاروں نے اِن دونوں کو باہم مربوط کر دیا ہے۔ تخلیق کار ''ظاہر'' کو مسترد نہیں کرتا' وہ ظاہر کی رفتار کو کم کر کے' اَور یوں اُس کی گنجان بُنت کاری میں شگاف یا rupture پیدا کر کے ''چہرے'' کو دیکھنے کا تجربہ حاصل کرتا ہے: وہ جانتا ہے کہ ''ظاہر'' موجود نہ ہو تو ''غیب'' تک رسائی ممکن نہیں۔ اِس زاویے سے دیکھا جائے تو تخلیق کار' ظاہر کی (جو پارول بھی ہے اَور فکشن بھی) قلبِ ماہیت کرتا ہے۔

فرانسس کرک نے اِس بات کا انکشاف کیا ہے کہ اِنسانی دماغ کے اَندر ایک خاص ''علاقہ'' بھی ہے جہاں خود مختاری کی نمود ہوتی ہے...... ایک اَیسا مقام جہاں انسان اچانک نتائج اَخذ کر کے' اَپنے طور پر فیصلے کرتا ہے: یہ عمل علّت و معلول کے تابع نہیں' لہٰذا جبریت (Determinism) کی صورت بھی نہیں۔ یوں نظر آتا ہے جیسے اِنسانی دماغ میں یہی وہ مقام ہے جہاں سے انسان کے ہاں تخلیقی زقند نمودار ہوتی ہے اَور جہاں اُسے معرفت کے کَوندے سے اچانک تعارف حاصل ہوتا ہے۔

اِنسانی دماغ اَربوں اِنتہائی پیچیدہ' ہمہ وقت تبدیل ہوتے اَور ایک دُوسرے کو کاٹتے نیورونز (Neurons) کی آماج گاہ ہے۔ یہ ایک گورکھ دھندا ضرور ہے مگر دریدا کے گورکھ دھندے (Labyrinth) جیسا نہیں: یہ اَیسا گورکھ دھندا ہے جو نراج (Chaos) کو Order سے آشنا کرتا ہے۔ تاہم اِس آرڈر کی نمود جبھی ممکن ہے کہ نیورونز کے گورکھ دھندے کی رفتار کم ہو جائے۔ اِس خاص کام کے لیے دماغ، متخیلہ کو بروئے کار لاتا ہے اَور فکشن تخلیق کرتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیقی زقند کے لیے متخیلہ اَور فکشن کی دُھند کا ہونا ضروری ہے۔ اِسی لیے دماغ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ خود فریبی یا Self-Deception میں مبتلا ہے۔ صوفیا' اِسے ''مکاری'' سے موسوم کرتے ہیں۔ تاہم یہ عمل' تخلیق کاری کے لیے لازمی شرط ہے کیونکہ ''آرڈر'' اُسی وقت دِکھائی دیتا ہے جب متخیلہ' نیورونز پر پردہ تان کر اُن کی چکا چوند کو کم کر دیتا ہے۔ خرد اَور عشق میں یہی فرق ہے کہ خرد ایک چکا چوند ہے جو نظر آنے والی حقیقت کو بے نقاب کر کے' اُس کی کارکردگی کی جانکاری حاصل کرنا چاہتی ہے جبکہ عشق وہ دُھند ہے جو سامنے کی حقیقت پر پھیل کر اُس ''چہرے'' کے خدّ و خال کو عریاں کرتی ہے جو چکا چوند میں دِکھائی نہیں دیتا' بعینہٖ جس طرح سُورج کی روشنی میں تارے غائب ہو جاتے ہیں۔ اِنسانی دماغ بہ یک وقت خرد اَور عشق کے آلات سے لیس ہے۔ یہ کبھی تو علّت و معلول سے کام لے کر' غور و فکر کر کے حقیقت کو بے نقاب کرنے کی کوشش کرتا ہے اَور ''عاقل و دانا'' کہلاتا ہے اَور کبھی سامنے کی حقیقت کو دُھندلا کر اُس کی بُنت میں موجود ''چہرے'' کے خدّ و خال کو دیکھ پاتا ہے اَور ''عاشق'' یا ''عارف'' کہلاتا ہے۔ تاہم بعض اَوقات حقیقت کے ''چہرے'' کو صورت پذیر کرنے کی سعی بھی کرتا ہے اَور ''تخلیق کار'' کے منصب پر فائز نظر آتا ہے۔

بیسویں صدی کی مغربی تنقید کے تین۳ اہم اِعلانات

بیسویں صدی کی مغربی تنقید نے وقفے وقفے سے تین۳ اہم اعلانات کیے ہیں۔ پہلا یہ کہ تخلیقِ اَدب کے راستے میں اَدیب کی شخصیت ایک بھاری پتھر کی حیثیت رکھتی ہے؛ لہٰذا جب تک شخصیت منہا نہیں ہوگی، تخلیق کار تخلیقی مساعی میں کامیاب نہیں ہوسکے گا۔ یہ اعلان ٹی ایس ایلیٹ نے کیا جو "نئی تنقید" کی تحریک سے منسلک تھا۔ اُس کا شخصیت کے اِنہدام (Extinction of Personality) کا مؤقف بڑے پیمانے پر زیرِ بحث آیا اور اَب تو اَدبی حلقوں میں اِس بات کو بڑی حد تک تسلیم کر لیا گیا ہے کہ شخصیت کو منہا کیے بغیر کوئی بھی اَدیب اَپنے تخلیقی عمل کو جاری نہیں رکھ سکتا۔ دیکھا جائے تو شخصیت کے خلاف ایلیٹ کی آواز اُنیسویں صدی کے آخری دَور میں اُبھرنے والی اُس تنقید کے خلاف ایک ردِعمل بھی تھا جس نے مصنف، اُس کے سوانحی کوائف اور تاریخی حیثیت کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی تھی۔ ایلیٹ نے اِس صورتِ حال کو یہ کہہ کر بدل دیا کہ مصنف کی شخصیت اور سوانح کے حوالے سے اُس کی تصنیف کا محاکمہ، بنیادی طور پر غلط اِقدام ہے؛ نہ صرف یہ بلکہ یہ بھی کہ تخلیق کاری کے وظیفے میں شخصیت کی اِجارہ داری، خود اَدب کی تخلیق کے راستے میں مزاحم ہے۔

دُوسرا اِعلان رولاں بارت نے کیا۔ اِعلان یہ تھا کہ متن کو مصنف تخلیق نہیں کرتا، متن خود اَپنے آپ کو تخلیق کرتا ہے۔ بارت کے الفاظ تھے کہ Writing writes not the Writer۔ گویا ایلیٹ نے تخلیق کار کو تو نہیں، اُس کی بھاری بھرکم شخصیت کو منہا کیا تھا مگر بارت نے تخلیق کار ہی پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا۔ دراصل بارت، ماہرِ لسانیات سوسیور کے اُس مؤقف کی روشنی میں بات کر رہا تھا جو بیسویں صدی

کے ابتدائی دَور میں سامنے آیا تھا۔ سوسیور نے زبان کو دو حصّوں میں تقسیم کیا تھا یعنی لانگ اَور پارول میں ...... لانگ، زبان کا وہ سسٹم تھا جو نظر نہیں آتا تھا لیکن جس کی کارکردگی کو پارول یعنی جملوں کی ساخت میں دیکھا جا سکتا تھا۔ یُوں کہنا بھی غلط نہ ہوگا کہ جس طرح ہاکی کے کھیل میں ہاکی اَور گیند کی interactions سے جو کارکردگی وُجود میں آتی ہے، وہ تو پارول کی صورت ہے مگر کھیل کے "جملوں" کے عقب یا بطون میں کھیل کی جو گرامر یا سسٹم کارفرما ہوتا ہے، وہ لانگ کے مشابہ ہے۔ رولاں بارت نے تخلیق کاری کے حوالے سے لانگ کے بجائے شعریات یا Poetics کا ذکر کیا اَور کہا کہ متن کو مصنف تخلیق نہیں کرتا، شعریات تخلیق کرتی ہے جو ثقافتی کوڈز اَور کنونشنز سے عبارت ہوتی ہے؛ بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ شعریات جو نظروں سے اوجھل ہے، متن کے ذریعے اپنی تجسیم کرتی ہے تاکہ نظر آنے لگے۔ یُوں بارت نے متن یا Writing کے حوالے سے مصنف یا Writer کی کارکردگی کی نفی کر دی۔ واضح رہے کہ جب بارت متن کا ذکر کرتا ہے تو درحقیقت متن کے غیب (شعریات) اَور ظاہر (جملوں کے نظام) یعنی Text کو اکائی کے طور پر پیش کرتا ہے: گویا اُس کی نظر میں یہ دونوں ایک ہی سکّے کے دو رُخ ہیں۔

تیسرا اعلان بھی اوّل اوّل رولاں بارت ہی نے کیا جب اُس نے ۱۹۶۸ء میں کہا کہ لکھت کسی واحد الہٰیاتی معنی سے عبارت نہیں ہوتی ...... بعد ازاں اُس نے اپنی کتاب *Image, Music, Text* میں کُھل کر لکھا کہ:

> Writing ceaselessly posits meaning, ceaselessly to eveporate it, carrying out a systematic exemption of meaning.

تاہم اِس سلسلے میں زیادہ تفصیل اَور گہرائی کے ساتھ دریدا نے لکھا۔ اُس نے کہا کہ معنی کی کوئی دائمی حیثیت نہیں۔ اُس کے الفاظ تھے کہ Meaning is Fiction۔ موقف اُس کا یہ تھا کہ معنی، ہر ہر قدم پر ملتوی ہوتے چلا جاتا ہے: مثلاً لُغت میں کسی لفظ کا معنی معلوم کرنے کی کوشش کی جائے تو اُس کے سامنے متعدّد معانی لکھے ہوئے ملیں گے؛ اُن میں سے کسی ایک معنی کے معنی کو لغت میں تلاش کیا جائے تو اُس کے آگے بھی متعدّد معانی دِکھائی دیں گے ...... یُوں معنی ملتوی ہوتے چلا جائے گا۔ چونکہ معنی، متن کا جَوہر ہے اَور کوئی بھی متن معنی کی قائم بالذّات حیثیت کو ترک کر کے اپنی حتمی حیثیت کو برقرار نہیں رکھ سکتا، اِس لیے دریدا کے اِعلان میں یہ بات مُضمَر ہے کہ متن اَور اُس کی ساخت بھی فکشن ہے۔ دریدا کے مطابق معنی کے اِلتوا کا یہ سارا منظر نامہ محض گورکھ دھندا (Labyrinth) ہے اَور Free Play کی صورت میں دِکھائی دیتا

ہے۔ میں نے ساخت شکنی یعنی Deconstruction پر اپنے ایک انگریزی مضمون میں دریدا کے مؤقف کی وضاحت اِن الفاظ میں کی ہے:

> The line of Derrida's thought is clear. Pantheistic thought had envisaged. Being as eternally full to the brim, having no play, no fact, a turmoil and no absence. Whatever appeared as play was, in mirage. Derrida said that "bocoming" was eternally empty like Desire, forever producing play and movement. The play was, however, explained by Derrida, not only in terms of "supplementarity" but also in terms of its lendency to feed on difference and differance. It was a permanent scenario of multiplicity and regression.

جس کا مطلب یہ ہے کہ دریدا نے حقیقت کو اَور اِسی حوالے سے متن کو تکثیریت اَور اِلتوا کا حامل قرار دیا ہے۔ اُس نے واحد معنی کو فکشن قرار دیا ہے جبکہ تکثیریت اَوراِلتوا کے منظرنامے کو اصل حقیقت جانا ہے...... واحد اَور متعین معنی کو اَور اُس سے منسلک متن اَور اُس کی ساخت پر یہ ایک کاری ضرب تھی۔

بظاہر اِن تینوں اعلانات نے اَدب کے مروّجہ تصوّرات کی یکسر تکذیب کر دی کہ مصنف کی شخصیت پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا جائے یا مصنف سے تخلیق کاری کا منصب چھین لیا جائے یا اَدب میں معنی کی دائمی حیثیت مسترد ہو جائے تو ایسی صورت میں اَدب کا وُجود برقرار نہیں رہ سکتا۔ مگر خوش قسمتی سے ایسا نہیں ہُوا۔ میں عرض کرتا ہُوں، کیسے!

ٹی ایس ایلیٹ نے جب Extinction of Personality پر زور دیا تو عام تاثر یہ تھا کہ اَدب کی تخلیق کے حوالے سے شخصیت کی آمیزش اَور اِظہار، ایک منفی عمل ہے۔ یہ تاثر غلط نہیں تھا کہ جب شخصیت اپنے شخصی کوائف، سانحات، خوشی اَور غمی کے بلند بانگ اعلانات، نیز اَنا کے مریضانہ ظہور کے ساتھ اَدب میں داخل ہوتی ہے تو اِس سے اَدب کی آفاقیت بُری طرح متاثر ہوتی ہے اَور اَدب، نجی معاملات کی سطح پر اُتر آتا ہے۔ المیہ یہ ہُوا کہ شخصیت کی نفی پر تو اتفاقِ رائے ہو گیا مگر ''شخصیت'' اَور ''ذات'' میں تفریق نہ کی گئی، اَور اَدب کے ساتھ اَدیب کی ذات کا اِظہار بھی ممنوع متصوّر ہونے لگا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے کسی سے کہا جائے کہ وہ صابن کے جھاگ سے لبریز ٹب کے پانی کو باہر پھینک دے اَور وہ اِس بات کی پروا نہ کرے کہ ٹب کے پانی کے ساتھ اُس میں نہاتے ہوئے بچے کو بھی باہر پھینکا جا رہا

ہے۔ دراصل بات یہ ہے کہ اَدیب جب تک اپنی ذات کا اظہار نہ کرے' اُس کی تصنیف میں احساس کی آمیزش ہو ہی نہیں سکتی اَور جب تصنیف احساس سے تہی ہو تو وہ متخیلہ سے بھی عاری ہو جاتی ہے...... یُوں اُسے اَدب کہنا ممکن نہیں رہتا۔ غور کیجیے کہ تخلیق کاری کے دَوران میں شخصیت کے سخت اَجزا خارج نہیں ہوتے' وہ داخلی واردات میں منقلب ہوکر مصنف کی ذات کا حِصّہ بن جاتے ہیں اَور یہ "ذات" اَدب کے لیے خونِ گرم کا درجہ رکھتی ہے۔ دُوسرے لفظوں میں اَدب میں شخصیت کی نفی نہیں ہوتی' اُس کی قلبِ ماہیّت ہو جاتی ہے۔

ایلیٹ کی عطا یہ ہے کہ اُس نے شخصیت کے حوالے سے جذبے کے رِقّت انگیز' بلند آہنگ اَور تصنّع آمیز پیرایے کو اَدب کے اعلیٰ معیار کے منافی گردانا۔ مگر اُس کا جذبے اَور احساس کے باہمی فرق کے حوالے سے بات نہ کرنا محلِّ نظر ہے۔ اگر وہ اَیسا کرتا تو احساس کی آمیزش "شخصیت" کے بجائے "ذات" کی موجودگی کو نشان زَد کرتی اَور اَدب کو معروضی سطح تفویض کرنے کا وہ رویّہ جنم نہ لیتا جس کا نتیجہ بجز اِس کے اَور کچھ برآمد نہیں ہوتا کہ اَدب بے رس اَور بے کیف ہو جاتا ہے۔ ویسے دِلچسپ بات یہ ہے کہ شخصیت کی نفی کے مؤقف کو تسلیم کرنے کے باوجود مغرب کے اکثر اُدبا نے' غیر شعوری طور پر' اَدب کی تخلیق میں ذات کے کِھلنے اَور بار آور ہونے کے عمل سے رُوگردانی نہ کی؛ لہٰذا اعلیٰ اَدب کی تخلیق کا سلسلہ جاری رہا۔

ٹی ایس ایلیٹ نے تو محض شخصیت کی نفی کی تھی مگر رولاں بارت نے مصنف ہی کی نفی کر دی۔ اِس کے بجائے اُس نے شعریات یا Poetics کو تخلیق کاری کے وظیفے میں مبتلا پایا اَور کہا کہ شعریات کوڈز اَور کنونشنز کے ایک پورے سسٹم کا نام ہے۔ مگر سوال یہ ہے' کیا متن ہوا میں تخلیق ہو جاتا ہے؟ ہرگز نہیں! کیونکہ کوئی بھی متن' مصنف کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ خود شعریات بھی' مصنف کے اَعماق میں کارفرما ہوتی ہے؛ لہٰذا جب وہ متن کی تخلیق پر منتج ہوتی ہے تو محض سسٹم کی کارکردگی متشکل نہیں ہوتی' اُس سسٹم کا احاطہ کرنے والی مصنف کی پُوری ذات کی بھی تجسیم ہو جاتی ہے۔ بات کو اُلٹ کر ہم یُوں کہہ سکتے ہیں کہ شعریات نہیں' خود مصنف شعریات سمیت' اپنی ذات کے تہ دَر تہ پھیلاؤ کو متن میں منقلب کر رہا ہوتا ہے؛ گویا مصنف کی نفی نہیں ہوتی' اُس کے اِظہار کی توسیع ہو جاتی ہے۔ آغازِ کار میں مصنف کو محض اُس کی شخصیت تک محدود دیکھا گیا تھا' پھر شخصیت کو ذات میں منقلب ہوتے دیکھا گیا' آخر آخر میں متن کو شعریات کا اظہار قرار دیا گیا؛ تاہم اِس سے یہ مُراد کیوں لی جائے کہ شعریات نے

مصنف کو بے دخل کر دیا' اس کے بجائے یہ کیوں نہ کہا جائے کہ مصنف کی ذات میں توسیع ہوئی اور شعریات کا نظام' مصنف کی ذات کے اندر کارفرما دیکھا گیا؛ لہٰذا مصنف کو مسترد کرنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

رہا متن میں معنویت کی موجودگی کا مسئلہ' تو اس سلسلے میں رولاں بارت کا یہ مؤقف تھا کہ معنی بتدریج منہا ہوتا جاتا ہے حتیٰ کہ آخر آخر میں معدوم ہو جاتا ہے جبکہ دریدا نے کہا کہ معنی ہمہ وقت ملتوی ہوتا ہے' اسے کہیں بھی قرار نہیں' لہٰذا معنی فکشن ہے۔ مگر غور کیجیے کہ معنی صُورتیں بدلنے اور ملتوی ہونے کے باعث معدوم نہیں ہوتا' وہ وسعت آشنا ہو جاتا ہے' معنی کی روانی وقت کی روانی کے مشابہ ہے' بظاہر معنی اور وقت دونوں فکشن ہیں لیکن امرِ واقعہ یہ ہے کہ اپنی روانی سے وہ خود کو ثابت کرتے ہیں نہ کہ معدوم! مرورِ زماں کی صُورت یہ ہے کہ وہ لمحوں کی ایک زنجیر ہے بلکہ "مقامات" کی ایک زنجیر ہے۔ وقت ہر مقام پر رُکتا ہے اور رُکنا "لمحے" کو نشان زد کرتا ہے' بالکل جس طرح دال یعنی Signifier جب "مقام" پر رُکتا ہے تو خود کو مدلول یعنی Signified میں تبدیل کر لیتا ہے۔ دال کی جگہ اگر معنی کا لفظ استعمال کیا جائے تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ جب معنی "مقام" کو روشنی کے ہالے میں سمیٹ لیتا ہے تو اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے مگر وہ دائمی طور پر نہیں رُکتا' گویا وقت کی طرح معنی بھی "مقامات" کی ایک زنجیر ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ ہر مقام کو چھوتے ہی معنی کی توسیع ہو جاتی ہے یا یُوں کہیے کہ معنی میں ایک نئے پرت کا اضافہ ہو جاتا ہے؛ لہٰذا زماں کی طرح معنی بھی معدوم نہیں ہوتا' یہ ہر قدم پر معنی کی زنجیر میں اضافہ کرتا ہے۔ زیادہ واضح الفاظ میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ زماں کے حوالے سے ہر "مقام" کو مس کرنے کا لمحہ وُجود میں آتا ہے اور معنی کے حوالے سے "مقام" کو چُھونے سے معنی کے باطن سے ایک اور معنی جنم لیتا ہے۔ دریدا نے جب معنی کو فکشن کہا تو اُسے معنی کے گہراؤ میں گرتے چلے جانے کا ایک واقعہ جانا اور گرتے چلے جانے کے عمل کو ملتوی ہونے کا عمل گردانا لیکن حقیقت یہ ہے کہ معنی' التوا یعنی Regression کا نہیں Progression کا مظہر ہے' وہ ملتوی نہیں ہوتا' وسعت آشنا ہوتا ہے۔ معنی کی جہت کے حوالے سے دریدا کا رویّہ منفی ہے' وہ معنی کو سَر کے بل گرتے ہوئے دیکھتا ہے۔ دُوسری طرف' زماں کی طرح معنی کی جہت بھی باہر کی طرف ہے۔ دریدا کے حق میں اتنا ضرور کہا جا سکتا ہے کہ اُس نے معنی کو مدلول کے محبس سے آزاد کیا اور اسے واحد قرار دینے کے بجائے معانی کا گہوارہ جانا۔ تاہم دریدا نے معنی کو گہراؤ میں ایک پتھر کی طرح مسلسل گرتے اور گہراؤ کی دیواروں سے بار بار

ٹکراتے اَور کنکریوں میں تقسیم دَر تقسیم ہوتے دیکھا تو اِس سے ایک منفی اِمیج (Image) وُجود میں آیا...... دریا اگر اِمیج کو تبدیل کر دیتا یعنی معنی کو درخت کے تنے سے تشبیہ دیتا تو معنی شاخوں، شاخچوں، پتّوں، کلیوں اَور پھُولوں میں تقسیم ہوتے صاف دِکھائی دیتا اَور یوں ایک مثبت اَور جان دار اِمیج وُجود میں آ جاتا۔ دونوں تمثیلوں میں بات ایک ہی کہی گئی ہے یعنی معنی کا تقسیم دَر تقسیم پھیلاؤ؛ مگر ایک تمثیل منفی ہے جو معنی کو ریزہ ریزہ، ملتوی ہوتے دِکھاتی ہے جب کہ دُوسری تمثیل مثبت ہے جو معنی کے پھلنے پھُولنے اَور شاخوں، کلیوں، پھُولوں، خُوشبُوؤں اَور رنگوں میں تقسیم ہوتے چلے جانے کا احساس دِلاتی ہے۔

مختصر یہ کہ بیسویں صدی کی مغربی تنقید نے شخصیت کو منہدم کیا، لکھاری پر خطِ تنسیخ کھینچا اَور معنی کو فکشن قرار دے کر، اُسے ہمہ وقت ملتوی ہوتے دِکھایا جب کہ عملی طور پر شخصیت کی قلبِ ماہیت ہُوئی، لکھاری کی تخلیقی کارکردگی کے ایک نئے منظر نامے کا ظہور ہُوا اَور معنی کی کثرت کا ایک نیا مفہوم مرتب ہُوا...... مگر مغرب والوں کی سوچ کی منفی جہت نے تا حال اِس مثبت پیش رفت کا اِقرار نہیں کیا۔

ساختیات اَور سائنس

بیسویں صدی کے دَوران میں طبیعیات اَور دیگر مختلف Disciplines میں جو پیش رفت ہُوئی' وہ بالآخر اِس اِنکشاف پر منتج ہوئی کہ زندگی اَور مادے کے جملہ مظاہر کسی ٹھوس بنیاد کے بجائے' ساختیے یعنی Structure پر اُستوار ہیں۔ دیکھنا چاہیے کہ ساختیے سے کیا مُراد ہے!

ساختیے سے مُراد ڈھانچا نہیں۔ اگر اِنسانی جسم کے سلسلے میں کہا جائے کہ گوشت کے غلاف کے نیچے ہڈیوں کا ایک ڈھانچا ہوتا ہے تو یہ ساختیے کی نشان دہی نہیں ہوگی کیونکہ ڈھانچا تو ایک ٹھوس شے ہے جبکہ ساختیہ ٹھوس اَجزا کے بجائے رِشتوں (relations) پر مشتمل ہوتا ہے۔

ساختیے کے چند بنیادی اَوصاف یہ ہیں:

(الف) ساختیہ' اپنے عناصر یا اَجزا کی حاصل جمع کا نام نہیں' یہ حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہوتا ہے: مثلاً انسان کا جسم مادّی عناصر ہی کا مرکّب نہیں' اس کے علاوہ رُوح کا حامل بھی ہے۔ لہٰذا ساختیہ' اپنے اَجزا کی حاصل جمع کے عقب یا پھر اُس کے بطن میں ایک ساخت یا سسٹم یا کوڈ (Code) کے طور پر ہمیشہ موجود ہوتا ہے۔ علم الانسان کے باب میں لیوی سٹراس نے اس بات کو یُوں بیان کیا ہے کہ جب ہم اسطور (Myth) کا تجزیہ کرتے ہیں تو ہم پر انکشاف ہوتا ہے کہ اسطور محض لاتعداد مختلف دیومالائی کہانیوں کے مجموعے کا نام نہیں' یہ اُن کی حاصل جمع سے "کچھ زیادہ" ہے۔ افلاطون نے کہا تھا کہ کرسی سے اہم کرسی کا "خیال" ہے کیونکہ ایک کرسی ٹوٹ جائے تو کرسی کے خیال کے مطابق دُوسری بنائی جا سکتی ہے: دُوسرے لفظوں میں "خیال" باقی نہ رہے تو پھر کرسی دوبارہ تخلیق نہیں ہو سکتی۔ بیسویں صدی نے خیال کے بجائے' ساختیے کو اَہمیت دی ہے کیونکہ خیال کا اپنا ایک متعیّن معنی ہوتا ہے جو اُسے زمان و مکاں میں جکڑ لیتا ہے جبکہ ساختیہ ایک ایسی شے ہے جو اصلاً رِشتوں کی اکائی ہے۔

(ب) ساختیہ ایسا پیٹرن ہے جو ہمہ وقت تغیر پذیر رہتا ہے۔ اس تغیر پذیر پیٹرن کے اندر ایسی غیر مرئی کھائیاں (grooves) موجود ہوتی ہیں جو تغیرات کے باوجود پیٹرن کی ساخت کو قائم رکھتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں پیٹرن اُن دھاگوں یا رشتوں پر مشتمل ہے جو ہر دم بگڑتے بنتے رہتے ہیں لیکن یہ کام وہ ایسے سسٹم، کوڈ یا ساخت کے اندر رہ کر کرتے ہیں جو آسانی سے تبدیل نہیں ہوتی۔ اس کی عام سی مثال یہ ہے کہ عُمر کے ساتھ ساتھ انسانی چہرہ تبدیل ہوتا رہتا ہے لیکن زیر سطح چہرے کے خدوخال موجود رہتے ہیں۔ اس سے بھی بہتر مثال یہ ہے کہ ندی کا پانی کناروں میں محبوس ہو کر اُچھلتے کودتے اور ہر دم تبدیل ہوتے ہُوئے رواں دواں رہتا ہے مگر اُس کے بنتے بگڑتے پیٹرن کے اندر ندی کی وہ ساخت سدا موجود رہتی ہے جس کے مطابق ندی کی اُچھل کُود کا یہ پیٹرن وُجود میں آیا تھا: تاہم کناروں کا ٹھوس وُجود بہر حال قائم رہتا ہے جبکہ ساختیے کے کنارے یا کھائیاں غیر مرئی وُجود کی حامل ہیں اور آر کی ٹائپ کی طرح اندر سے خالی ہوتی ہیں۔ اس بات میں اگر یہ اضافہ کیا جائے کہ ساختیے کی کھائیاں اپنے مخصوص عمل سے پیٹرن کی structuring کرتی ہیں تو ساختیے کا یہ وصف پوری طرح واضح ہو جائے گا۔

(ج) ساختیہ ایسا منضبط نظام ہے جس کا ایک مخصوص قاعدہ یا Algorithm ہے جسے کوڈ یا گرامر کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ جب کوئی عنصر باہر سے اس نظام میں داخل ہوتا ہے تو آن واحد میں اُس کوڈ کی کھائیوں کے تابع ہو جاتا ہے۔ مثلاً عام زندگی میں زید ایک شخص ہے جس کے اپنے مخصوص اوصاف، منفرد زندگی اور تشخص ہے لیکن زید کو زبان کی گرامر کے بند نظام میں داخل کیا جائے تو اُس کا تشخص پس پُشت جا پڑے گا اور وہ محض اسم کی حیثیت اختیار کر لے گا۔ اسی طرح یہی زید، سفر میں مبتلا ہو تو مسافر اور کسی پیشے سے منسلک ہو جائے تو پیشے کی مناسبت سے اُستاد، تاجر، لوہار یا خدمت گار کہلائے گا۔ لہٰذا ہر ساختیے کی اپنی مملکت ہے جس میں اُس کا اپنا سکّہ چلتا ہے۔ اس ضمن میں یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ کسی ساختیے پر باہر سے کوئی سسٹم حملہ آور ہو تو ابتداً ساختیہ اپنی مدافعت کرتا ہے، بعینہٖ جیسے جسم پر کسی بیماری کے جراثیم چڑھائی کر دیں تو جسم اُن کا مقابلہ کرنے کے لیے Antibodies پیدا کر لیتا ہے، لیکن باہر کا سسٹم ساختیے میں داخل ہو جائے تو پھر ساختیہ اُسے اپنی قلب ماہیت کے لیے بروئے کار بھی لاتا ہے۔ کلچر کے سلسلے میں یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ باہر سے کوئی تہذیب کلچر کے ساختیے میں وقتاً فوقتاً داخل نہ ہوتی رہے تو کلچر پر انجماد طاری ہو جاتا ہے لیکن جب تہذیب حملہ کرتی ہے تو کلچر نئے سسٹم کو اپنے اندر جذب کر کے دوبارہ ہرا ہو جاتا ہے۔ انسان کے ذہنی ارتقا کا یہ اہم واقعہ ہے کہ کسی مقام پر ذہن کے ساختیے میں موسیقی کا سسٹم داخل ہُوا جس نے انسان کو فنونِ لطیفہ کی تخلیق پر مائل کر دیا۔ غور کیجیے کہ تمام فنونِ لطیفہ، موسیقی کے مخصوص آہنگ کو خود میں سموئے ہوئے ہیں۔ انسان کو یہ آہنگ حاصل نہ ہوتا تو وہ کبھی فنونِ لطیفہ کو وُجود میں نہ لا سکتا۔ موسیقی کے علاوہ کچھ اور سسٹم بھی

ہیں جو بعض اَوقات انسانی ذہن کے ساختیے میں داخل ہونے کے لیے کسی خاص فرد کا انتخاب کرتے ہیں: فرد اُنھیں برداشت کر لے تو عام اِنسانی سطح سے اُونچا اُٹھ آتا ہے' ورنہ "مجذوب" کہلاتا ہے؛ مگر یہ ایک اِستثنائی مثال ہے۔ انسانی ذہن کا ساختیہ' باہر کے سسٹم کی دخل اَندازی کو' عام طور سے پسند نہیں کرتا' اُس پر حُدود عائد کرتا ہے اور آل کار جب اُسے اپنے اَندر داخل کر لیتا ہے تو فی الفور اُسے اَپنے مخصوص نظام کے قواعد کے تابع کرنے کی کوشش کرنے لگتا ہے۔

مغرب میں بیسویں صَدی سے قبل' سوچ کا جو اَنداز رائج تھا' وہ علّت و معلول کو اَہمیت دیتا تھا: وہ اَنداز اس سائنسی مفروضے پر قائم تھا کہ شے اَپنا ایک ٹھوس وُجود رکھتی ہے' ہر عمل دُوسرے عمل کا نتیجہ ہے اَور نئے عمل کا محرک بھی ہے ...... یوں کائنات اَور زندگی کے جُملہ مظاہر اِبتدا اَور انتہا کے درمیان' سیدھے خط پر سفر کرتے ہیں۔ بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی جدید طبیعیات نے اِس نظریے کو مسترد کر دیا اَور کہا کہ شے بجائے خود' رِشتوں کی اکائی ہے اَور شے کو اُسی رِشتے کے حوالے سے جانا جا سکتا ہے جو اُس نے دیگر اَشیا کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔ پس منظر اس کا یہ تھا کہ طبیعیات کے لیے برق اَیسے مظہر کو مادے کی اکائی متصوّر کرنا مشکل ہو گیا تھا؛ لہٰذا زاویۂ نگاہ تبدیل کرنا پڑا اَور مادے کی اکائی کو اَساسی قرار دینے کے بجائے برقی قوّت یا قوت کو اَساسی قرار دے دیا گیا: جب اَیسا کیا گیا تو نئی اَشیا مثلاً الیکٹرون دریافت ہو گئیں مگر اَب یہ اَشیا مادّے کی ٹھوس اِکائیاں نہیں تھیں' یہ محض رِشتوں کی گرہیں تھیں اَور اِن رِشتوں سے ہٹ کر اِن کا کوئی وُجود نہیں تھا...... بس اِسی سے ساختیات کے نظریے نے جنم لیا جو حقیقت کو رِشتوں کی ایک گرہ سمجھنے پر مُصر تھا۔

ساختیات کا یہ نظریہ محض طبیعیات تک محدود نہیں رہا' اِسے نفسیات' لسانیات' فلسفے' علمُ الحیات' علمُ الانسان اَور دیگر علوم میں بھی خاصی اَہمیت حاصل ہے۔ لسانیات کے ضمن میں سوسیور نے کہا کہ عام گفتگو یعنی Parole کے پس پُشت' زبان یعنی Langue' ایک سسٹم یا گرامر کے طَور پر موجود ہوتی ہے جس کے مطابق ہم گفتگو کرتے ہیں (نوام چامسکی نے گفتگو اَور زبان کے لیے Competence اَور Performance کے الفاظ استعمال کیے ہیں جو زیادہ برمحل ہیں)۔ اِسی طرح برگساں نے مرورِ زماں (Serial Time) کے مقابلے میں متسلسل یعنی Duration کا نظریہ پیش کیا جس میں سارے زمانے' رِشتوں کی صورت میں' بہ یک وقت موجود ہوتے ہیں۔ فرائیڈ نے شعور کی فعال دُنیا کے پس پُشت' لاشعور کی موجودگی کا انکشاف کیا اَور ژونگ نے اِجتماعی لاشعور کا تصوّر پیش کیا جو Archetypes سے عبارت ہے یعنی اُن غیر مرئی کھائیوں پر مشتمل ہے

جو طبعی رُجحانات کی structuring کرکے' اُنھیں متخیلہ میں تبدیل کر دیتی ہیں۔ اَدب کے حوالے سے ایلیٹ نے روایت کا نظریہ پیش کیا جو اَیسا ساختیہ ہے جس کے حال میں پورا ماضی مضمر ہوتا ہے۔

ساختیے کا امتیازی وصف یہ بھی ہے کہ یہ دُوئی پر اُستوار ہوتا ہے۔ ایک کی کوئی ساخت نہیں ہوتی لیکن جب ایک' دو میں تقسیم ہوتا ہے اور دونوں حصّے' ایک دُوسرے کے رُوبرو آجاتے ہیں تو ایک اَیسا رشتہ اُبھر آتا ہے جس سے لاتعداد رِشتے پھوٹ پڑتے ہیں۔ مثلاً ایک آئینے کے سامنے دُوسرا آئینہ رکھ دیا جائے تو عکسوں کا ایک لامتناہی سلسلہ جنم لے لے گا۔ اسی طرح ایک کے اَندر' دُوئی کے جنم اَور پھر اُس کے دائرہ در دائرہ پھیلاؤ سے رِشتوں کی ایک پوری دُنیا آباد ہو جاتی ہے جسے ہم ساختیے کا پیٹرن کہتے ہیں۔ غور کرنے پر دُوئی کے یہ سارے مظاہر' انسانی ذہن کے ساختیے ہی سے ماخوذ نظر آئیں گے کیونکہ انسانی ذہن کا ساختیہ بجائے خود شے کو اُس کی ضد سے پہچانتا ہے۔ ذہن کے سوچنے کا اَنداز ہی یہ ہے کہ وہ شے کی پہچان اُس فرق کی بنیاد پر کرتا ہے جو اُس نے دیگر اَشیا کے ساتھ قائم کر رکھا ہے۔ اَشیا کے مابین سب سے بڑا رشتہ ''فرق'' ہی کا رشتہ ہے۔ مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ بیسویں صدی میں ساختیات کے ضمن میں دُوئی کے جس تصوّر کو اَہمیت ملی' وہ مذہب' فلسفے اَور تصوّف میں پہلے سے موجود دِکھائی دیتا ہے: مثلاً مذہب میں خیر اَور شر' اَہرمزاَور اَہرمن اَور سُر اَور اَسُر کے فرق کو بنیادی حیثیت تفویض ہوئی؛ چینیوں نے ین اور یانگ (مادہ اور نر) کے فرق کو اُجاگر کیا اَور صُوفیا نے جُز اَور کُل کے مابہ الامتیاز کو مرکز مان کر اَپنی بات کی ابتدا کی: اسی طرح فلسفے نے وُجود (Being) اَور موجود (Becoming) کے تضاد کو اَپنا موضوع بنایا۔

بحیثیتِ مجموعی' ساختیے کے بارے میں یہ کہنا ممکن ہے کہ اس کے دو چہرے ہیں..... ایک وہ جو باہر کی طرف ہے اَور دکھائی دیتا ہے اَور دُوسرا وہ جو اَندر کی طرف ہے اَور نظر نہیں آتا مگر جس کی موجودگی کا علم ظاہر چہرے کی کارکردگی سے بخوبی ہوجاتا ہے۔ ساختیے کا ظاہر چہرہ ''رِشتوں کا ایک جال'' ہے جس میں اَشیا' ہمہ وقت ایک دُوسرے سے جُڑتے اَور الگ ہوتے نظر آتی ہیں: مثلاً کلچر کی سطح پر شادی بیاہ کی رُسوم' صلح وپیکار کے مظاہر' گفتگو کے پیرائے' کھانے پینے اَور اُٹھنے بیٹھنے کے آداب وغیرہ کو کارکردگی (performance) کے تحت شمار کیا جاسکتا ہے' مگر یہ کارکردگی ایک خاص سسٹم یا گرامر کے تابع ہوتی ہے جو ساختیے کا مخفی چہرہ ہے اَور ظاہر چہرے کے رِشتوں ہی کا تجریدی رُوپ ہے (سوسیور نے اِسے زبان یعنی Langue کہا تھا اَور اس کے عملی اظہار کو گفتار یعنی Parole کا نام دیا تھا)۔ دراصل مخفی چہرہ' بجائے خود ایک

سسٹم یا کوڈ ہے جو دو طرح کے رشتوں پر مشتمل ہے۔ ایک مثال سے ان دونوں کے فرق کو بہ آسانی گرفت میں لیا جا سکتا ہے۔ جب آپ کسی ریستوران میں کھانے کی میز پر بیٹھتے ہیں تو ویٹر آپ کے سامنے مینیو (Menu) لا کر رکھ دیتا ہے اور آپ دیکھتے ہیں کہ اُس میں کھانے کی دو مدیں (categories) ہیں: ایک اُوپر سے نیچے دُوسری بائیں سے دائیں۔ پہلی فہرست میں کھانے کی مختلف اَقسام درج ہیں مثلاً سُوپ، چاول، سالن، میٹھا وغیرہ: یہ syntagmatic فہرست ہے جس میں مختلف کھانے جُڑ کر ایک sequence بناتے ہیں۔ بائیں سے دائیں طرف کی فہرست میں کھانے کی ہر قسم کے سامنے اُس کے متبادل نمونے درج ہیں مثلاً سُوپ کے سامنے ٹماٹر سُوپ، چکن کارن سُوپ وغیرہ اور آپ کو اِن میں سے کسی ایک کا انتخاب کرنا ہے۔ یہ paradigmatic فہرست ہے جو اِنتخاب کی بنیاد پر اُستوار ہے۔ زبان کا سٹرکچر اسی کے مشابہ ہے کیونکہ اس میں ایک خط' الفاظ کے باہمی فرق کو اُجاگر کرتا ہے جبکہ دُوسرا خط' اُن کی پیوستگی کو۔ یوں زبان Selection اور Combination کے دوگونہ عمل سے مرتب ہو کر ایک ساختیہ بناتی ہے۔ ساختیہ' تضاد اور انسلاک کا' تہہ در تہہ اور دائرہ در دائرہ نظام ہے جسے ہاکی کے کھیل سے تشبیہہ دیں تو بات شاید آئینہ ہو جائے۔ ہاکی کے کھیل میں کھلاڑیوں کی پوزیشن ہمہ وقت تبدیل ہوتی رہتی ہے یعنی وہ گیند کی رفتار اور جہت کی مناسبت سے ہر دم تضاد اور انسلاک کے رشتوں میں مبتلا نظر آتے ہیں اور کھیل کا منظرنامہ' اس کھیل کے قواعد و ضوابط کے تابع ہوتا ہے۔ کھیل کے دَوران میں کوئی کھلاڑی کسی ضابطے کی خلاف وَرزی کرے تو ریفری' سیٹی بجا کر' کھیل روک دیتا ہے' اور کھلاڑی جس متحرک پیٹرن کو وجود میں لاتے ہیں' وہ اصلاً رشتوں کا ایک جال ہے؛ تاہم یہ پیٹرن' اُس ضابطے ہی کے مطابق اپنی کارکردگی کا مظاہرہ کرتا ہے جو گرامر' کوڈ یا سسٹم کے طور سے ہر کھلاڑی کے ذہن میں نقش ہوتا ہے۔ زبان کو لیجیے: اس کی گرامر ہمارے اعماق میں موجود ہے اور ہم گفتگو کے دَوران میں ہمہ وقت' غیرشعوری طور پر' گرامر کے مطابق ہی ترسیل کے ہزاروں پیکر تراش رہے ہوتے ہیں۔ لہٰذا کارکردگی (performance) کا عمل متنوع' تغیر پذیر اور پیچیدہ عمل ہے اور لحہ بہ لحہ پیچیدہ تر ہوتے چلا جاتا ہے جبکہ دُوسری طرف' اس کے پس منظر میں موجود سسٹم' چند مستقل نوعیت کے بنیادی اَوصاف سے عبارت ہوتا ہے۔

پہلے یہ خیال عام تھا کہ زبان کے ساختیے کو ایک ماڈل تصور کرکے اِنسانی دماغ کے ساختیے کی کارکردگی کو سمجھا جا سکتا ہے مگر جب سے روجر سپیری (Roger Sperry) کے اِنکشافات سامنے آئے ہیں' دماغ کے

سٹرکچر کو براہِ راست سمجھنا ممکن ہوگیا ہے۔ گویا دماغ کے ساختیے کے بارے میں جو جانکاری اَب حاصل ہُوئی ہے' اُس کی روشنی میں یہ امکان پیدا ہوگیا ہے کہ دیگر ساختیوں کا مطالعہ بھی بہ آسانی ہو سکے گا۔ تاحال انسانی دماغ کے ساختیے کے بارے میں جن چند بنیادی باتوں کا علم ہُوا ہے' اُن میں ایک تو یہ ہے کہ انسانی دماغ دراصل دو دماغوں پر مشتمل ہے جن میں دائیں طرف کے حصّے کو "پُرانا دماغ" اَور بائیں طرف کے حصّے کو "نیا دماغ" کہا گیا ہے۔ پُرانا دماغ' وہبی سوچ کا علَم بردار ہے اَور نیا دماغ' منطقی سوچ کا۔ پُرانا دماغ' گونگا ہے اور استعاراتی اشاروں میں بات کرتا ہے جبکہ نیا دماغ' گفتار کا غازی ہے اور لفظوں کے توتے مینا بنانے میں ماہر۔ پُرانا دماغ' Langue کے مشابہ ہے اَور نیا دماغ' Parole کے مماثل۔ پُرانا دماغ' تسلسل کا مظہر ہے جبکہ نیا دماغ' مرورِ زماں میں مبتلا ہے۔ مقدم الذکر کو Synchronic اَور مؤخرالذکر کو Diachronic کہہ لیجیے (زبان کے معاملے میں Diachronic رویہ' تاریخی تسلسل اور ارتقا کو موضوع بناتا ہے جبکہ Synchronic رویہ' لسانی نشانات کے ربط باہم سے بحث کرتا ہے)۔ انسانی دماغ کے ساختیے کا دُوسرا امتیازی وصف یہ ہے کہ وہ مشاہدات کے غدر کو مدوّن (categories) اور تعقلات (concepts) میں منظم کرتا ہے۔ گویا کائنات میں ہمیں جو ہمہ گیر تنظیم نظر آتی ہے' وہ انسانی ذہن کے سٹرکچر ہی کا عطیہ ہے۔ تیسری اہم بات یہ ہے کہ انسانی دماغ کی دو واضح جہتیں ہیں: ایک وہ جو اُفقی طور سے اشیا کو جوڑتی ہے اور دُوسری وہ جو عمودی سطح پر انتخاب کرتی ہے۔ چوتھی خصوصی بات یہ ہے کہ دماغ' نشانات کی حامل زبان کو تخلیق کرنے پر قادر ہے۔ ہم اِشارے' شبیہ اَور نشان کی مدد سے حقیقت کا ادراک کرتے ہیں: مثلاً جب ہم بادل سے بارش مُراد لیں تو یہ اشارہ یا انڈیکس (Index) ہے اَور علّت و معلول کے رشتے پر اُستوار ہے؛ اگر ہم کاغذ پر درخت کی شبیہ بنا کر دِکھائیں تو یہ Icon ہے اور مشابہت پر اُستوار ہے؛ لیکن درخت کو درخت یا پیڑ کہہ کر پکاریں تو یہ لسانی نشان (Linguistic Sign) ہے؛ اَور دلچسپ بات یہ ہے کہ درخت کا لفظ' درخت کا فطری نام نہیں' یہ وہ نام ہے جو انسان نے درخت کو عطا کیا ہے۔ لہٰذا لسانی نشان میں تمام Signifiers اصلاً arbitrary ہوتے ہیں (Onomotopoeia کی اُن صورتوں کو مستثنیات میں شامل سمجھیے جن میں نام اصل شے کی نقل ہوتا ہے' مثلاً جب بچہ بلی کو "ماؤں" کہہ کر پکارتا ہے)۔ دُوسری طرف Signifieds بھی مستقل نہیں ہوتے' یہ وقت کے ساتھ تبدیل ہو جاتے ہیں۔ انسانی دماغ کے ساختیے میں یہ بات بطورِ ودیعت برقرار ہے کہ وہ موجود دُنیا اَور اس کے مظاہر پر اَپنے

اختراع کردہ نشانات کی ایک دُنیا ثبت کر دیتا ہے (جس میں Icon, Index اور لسانی نشان بھی شامل ہوتے ہیں) اور یہ نئی دُنیا ایک طرح کا مہین غلاف ہے جو اس نے مظاہر پر چڑھا رکھا ہے۔ انسانی دماغ کے ساختیے کا پانچواں وصف یہ ہے کہ وہ اصلاً رشتوں کی ایک دُنیا ہے مگر یہ رشتے جامد نہیں، یہ ہمہ وقت بدلتے رہتے ہیں؛ لہٰذا انھیں ایک پروسس کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ بیسویں صدی میں شے یا مظہر کو رشتوں کا ایک جال قرار دینا اُس قدیم رویّے سے قطعاً مختلف ہے جو شے کی پہچان اُس کے ٹھوس اجزا کے حوالے سے کرتا ہے اور جس کے مطابق ہر ساختیے میں ایک مرکزہ ہوتا ہے جس کے گرد سٹرکچر کے باقی اجزا طواف کرتے ہیں، جیسے سُورج کے گرد سیارے گھومتے ہیں۔ اس کے برعکس بیسویں صدی میں ساختیہ، رشتوں کا ایک جال متصور ہونے لگا یعنی ایک متحرک پیٹرن قرار پایا جو اپنے اندر کے سسٹم کے تابع ہے۔ خود انسانی دماغ کا بھی یہی حال ہے کہ وہ رنگ بدلتے رشتوں کا منظر نامہ پیش کرتا ہے۔ یہی وہ لیلا یا تماشا ہے، ہمارے صوفیا نے جس کا ذکر لطف لے لے کر کیا تھا۔ دُوسرے لفظوں میں دماغ کا ساختیہ، رشتوں سے عبارت ہونے کے باعث، باہر کی کائنات کو بھی رشتوں کے جال ہی کے طور سے دیکھتا ہے۔ کیا یہ بھی ہماری مجبوری نہیں کہ انسانی دماغ ہمیں وہی کچھ دکھا رہا ہے جو وہ دکھانا چاہتا ہے اور جو دکھانا نہیں چاہتا، اُس پر اُس نے حدُود عائد کر رکھی ہیں! انسانی دماغ کا چھٹا اور سب سے اہم وصف یہ ہے کہ وہ Binary Opposites کے ایک جال پر اُستوار ہے اور یہ جال، دماغ کی مخصوص ساخت کے عین مطابق ہے۔ ہم شے کی پہچان اُس کی ضد سے کرتے ہیں مثلاً روشنی کو تاریکی سے پہچانتے ہیں۔ گویا ضد اور فرق کے رشتے کا ادراک، دماغ کا سب سے اہم وصف ہے۔ کمپیوٹر کا نظام بھی، جو انسانی دماغ کے نظام کی نقل ہے، دُوئی ہی پر اُستوار ہے۔

بعض دانش وَر اس بات پر زور دیتے ہیں کہ ساختیات کی بنیاد سوسیور کے لسانیاتی ماڈل پر اُستوار کی گئی ہے۔ یہ بات اس حد تک تو بالکل درست ہے کہ معاشرتی علوم میں زیادہ تر مدد سوسیور ہی کے ساختیاتی ماڈل سے لی گئی ہے لیکن ساختیات، بیسویں صدی کی اجتماعی رَو بھی ہے جو معاشرتی علوم کے علاوہ طبیعیات، فلکیات، حیاتیات اور دیگر Disciplines میں بھی اساسی حیثیت رکھتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ سوسیور کے زمانے میں دو اور دانش وَر بھی تھے جو اُس سے متاثر ہوئے بغیر اپنے اپنے طور سے ساختیاتی ماڈل پیش کر رہے تھے: ایک کا نام درکھیم (Durkhiem) تھا جس کا موضوع

Sociology اَور دُوسرے کا نام فرائیڈ تھا جس کا موضوع نفسیات تھا...... یہ تینوں ایک ایک سال کے وقفے سے پیدا ہوئے تھے: فرائیڈ ۱۸۵۶ء میں' سوسیور ۱۸۵۷ء میں اور درکھیم ۱۸۵۸ء میں۔

جوناتھن کلر نے سوسیور پر اپنی کتاب میں لکھا ہے کہ ان تینوں نے اپنے اپنے طور سے اپنے اپنے خاص میدان میں اِس بات کا اِنکشاف کیا ہے کہ معاشرہ' اَفراد کے اَعمال اَور رویّوں کا نتیجہ نہیں' یہ اُس اجتماعی معاشرتی سسٹم کا زائیدہ ہے جسے اَفراد نے شعوری یا غیرشعوری طور پر اَپنے اَندر جذب کر رکھا ہے۔ فرائیڈ کا خیال تھا کہ اِنفرادی اَعمال اَور آثار کا نفسیاتی تجزیہ اس لیے ممکن ہے کہ وہ اُن مشترکہ' لاشعوری حد بندیوں کا نتیجہ ہیں جو سماجی اِمتناعات نے خواہش کو پابہ زنجیر کرنے کے لیے قائم کر رکھی ہیں۔ اِسی طرح درکھیم نے لکھا کہ فرد کے لیے اَہمیت کا حامل وہ مادّی ماحول نہیں جس میں وہ رَہ رہا ہے' یہ وہ Social Milieu ہے جو سماجی قواعد کا اِجتماعی سسٹم ہے۔ سوسیور کا نظریہ یہ تھا کہ لسانیاتی سطح پر ترسیل اس لیے ممکن ہے کہ ہم نے اَپنے بطون میں اِجتماعی لسانی قواعد کا ایک سسٹم بنا رکھا ہے جو نوعِ اِنسانی کا مشترکہ سرمایہ ہے۔ اِن تینوں نظریوں میں اِنسانی اَعمال کی ساختیاتی توضیح پر زور دیا گیا ہے نہ کہ تاریخی توضیح پر۔ تینوں عمودی زمانی یعنی Diachronic تناظر کے مقابلے میں اُفقی بے زمانی یعنی Synchronic تناظر کو اَپنائے ہُوئے ہیں۔ یوں زمانی عمل کے بجائے مکانی عمل کو اَہمیت ملی ہے۔ مائیکل فوکو نے لکھا ہے کہ:

> The researches of psychoanalysis, of linguistics, of anthropology have decentred the subject in relation to the laws of its desire, the forms of its language, the rules of its actions or the play of its mythical and un-imaginative discourse.

فرائیڈ' سوسیور اَور درکھیم' تینوں نے فرد کی مرکزی حیثیت پر کاری ضرب لگاتے ہُوئے اِسے محض ایک "ذریعہ" قرار دیا ہے: اِن کے بقول جب فرد کوئی حرکت کرتا ہے تو خواہش اُسے آلۂ کار بنا رہی ہوتی ہے' جب وہ بولتا ہے تو زبان (Langue) اُسے ذریعہ بنا کر بولتی ہے؛ اِسی طرح سوسائٹی' جو اُس کی ذات کے اَندر موجود ہے' اُسے ایک ہتھیار کے طَور سے اِستعمال کرتی ہے۔ چنانچہ جب ساختیاتی تنقید والوں نے کہا کہ زبان بولتی ہے لکھاری نہیں (Writing writes not Writers) تو دراصل وہ اُسی بات کا اِعادہ کر رہے تھے جو مندرجہ بالا تینوں مفکرین نے کہی تھی۔ اس سے یہ مراد ہرگز نہیں تھی کہ تخلیق کار اَپنے مطالعے سے حاصل کردہ معلومات کے اِظہارِ مکرّر کے سوا کچھ نہیں کرتا (اگر ایسی بات ہوتی تو تخلیقی عمل محض اکتسابی عمل قرار پاتا): دراصل اس سے مراد یہ تھی کہ جس طرح عام گفتگو کے پیچھے زبان یعنی Langue موجود ہے' بالکل اُسی طرح

Scanned by CamScanner

اَدبی تخلیقات میں شعریات یعنی Poeitcs موجود ہے جس کے اپنے خدوخال اَور اپنا ساختیہ ہے۔ چنانچہ جب اَدیب، لکھنے کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو شعریات کی structuring کے عمل کا نظارہ کرتا ہے۔ یوں اُس کی سائیکی میں موجود تمام عناصر یعنی اُس کا مطالعہ، شخصی زندگی کے واقعات، سانحات سے اَخذ کردہ تاثرات، شعوری اَور غیر شعوری اَعمال، نسلی اَور ثقافتی سرمایہ وغیرہ، ایک دُوسرے میں مدغم ہوکر اَور ایک خاص قسم کے نفسی طوفان سے گزر کر منقلب ہوجاتے ہیں: اُن میں ایک طرح کی تاب کاری شامل ہوجاتی ہے۔ اگر تحریر اِس عمل سے نہ گزرے تو پھر اَفکار کا مجموعہ تو سامنے آجائے گا' اَشعار کا ہرگز نہیں۔ دُوسرے لفظوں میں Writing سے مراد' لکھا ہوا وہ ''مواد'' نہیں جس سے کتابیں بھری پڑی ہیں' اِس سے مراد شعریات ہے جسے مَس کیے بغیر اَدب وجود میں نہیں آسکتا۔

اِس نکتے کی مزید وضاحت کے لیے مجھے یہ کہنا ہے کہ ساختیاتی تنقید تو بہت بعد میں نمودار ہُوئی' اِس سے پہلے تنقید نے تخلیق کو تین زاویوں سے پرکھا تھا۔ ایک زاویے نے تمام تر اَہمیت' تخلیق کار کو تفویض کی تھی اَور تخلیق کو نہ صرف تخلیق کار کی شخصیت اَور اُس کے سوانح کی روشنی میں پڑھا بلکہ اُس ماحول کو بھی پیشِ نظر رکھا تھا جس میں تخلیق کار کی پرورش ہُوئی تھی۔ چنانچہ یہ دیکھنے کی کوشش کی گئی کہ تخلیق کس حد تک خود تخلیق کار کی شخصی اَور نفسیاتی صورتِ حال کی زائیدہ تھی' نیز اُس نے تخلیق کار کی وساطت سے کس حد تک اُس ماحول' زمانے اَور سماج کا عکس پیش کیا تھا جس میں تخلیق کار نے اَپنی زندگی بسر کی تھی۔ دُوسرا زاویہ' تمام تر اَہمیت ''قاری'' کو تفویض کرنے کا تھا۔ یہاں نقاد یہ دیکھنا چاہتا تھا کہ تخلیق' قاری کو کس طَور اَور کس حد تک متاثر کرنے پر قادِر ہوتی ہے۔ اِس زاویے کے مطابق تخلیق کے کھرا ہونے کو' قاری پر تخلیق کے ممکنہ اَثرات کے تابع قرار دیا گیا یعنی تخلیق کے اعلیٰ یا اَدنیٰ ہونے کا فیصلہ اُن اَثرات کی روشنی میں کیا گیا جو اُس نے قاری پر مرتب کیے تھے یا مرتب ہوسکتے تھے۔ چنانچہ اِس زاویے کے تحت بعض ناقدین نے تخلیق کو پرکھتے ہوئے' یہ دیکھنے کی بھی کوشش کی کہ وہ کہاں تک ایک Rod of Correction کے طَور پر اِستعمال ہوسکتی ہے' نیز کہاں تک اَخلاقی' سیاسی یا دیگر نظریات کو قاری تک منتقل کرنے کی اَہلیت رکھتی ہے۔ تنقید کے تیسرے زاویے نے تخلیق کار کی شخصی زندگی اَور قاری کی ضروریات سے صرفِ نظر کرکے اِس بات پر زور دیا کہ تخلیق کا تجزیہ' ایک منفرد اَور خودکفیل اکائی کے طَور سے کیا جائے اَور تجزیہ کرتے ہُوئے، تخلیق کے سارے Infrastructure کو' جو ابہام' قولِ مُحال' رمز، تناؤ اَور رِعایتِ لفظی وغیرہ پر مشتمل ہے' زیرِ بحث لایا جائے۔

دوسرے لفظوں میں، تخلیق کی ساخت میں مضمر معانی کو سطح پر لانے کی کامیاب کوشش ہونی چاہیے نہ کہ اُس میں اپنی طرف سے معانی سمو دیے جائیں!

ساختیاتی تنقید نے، تینوں زاویوں کو مسترد کر دیا مگر ان سے ایک ایک بات مستعار بھی لے لی۔ مثلاً تنقید کے پہلے زاویے سے اس نے یہ نکتہ اُٹھایا کہ ہر چند تخلیق کار کی سوانحی زندگی اَور اُس کا تاریخی حوالہ، تنقید کے لیے بے کار ہے، تاہم خود تخلیق کار کے بطون میں دیگر علمی شعبوں میں موجود کوڈ (Code)، گرامر یا Algorithm کے علی الرغم شعریات یا Poetics ایک ماڈل کے طَور پر موجود ہوتی ہے جسے مس کیے بغیر تخلیق وجود میں نہیں آسکتی، اور یہی وہ شے ہے جس کے حوالے سے تخلیق کار ایک ''بند ماحول'' میں مقید رہنے کے بجائے باہر کے ساختیوں سے ہم رشتہ ہوتا ہے۔ تنقید کے دُوسرے زاویے سے اس نے یہ نکتہ اخذ کیا کہ ہر چند تخلیق کا اعلیٰ یا ادنیٰ ہونا اُن تاثرات سے مشروط نہیں جو وہ قاری پر مرتسم کرتی ہے، تاہم تخلیق کاری کے عمل میں قاری کے کردار کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اصل بات یہ ہے کہ تخلیق میں تخلیق کار اَور قاری برابر کے شریک ہوتے ہیں۔ چنانچہ ساختیاتی تنقید کے مطابق، نقاد (یا قاری) کوئی منفعل ہستی نہیں، جو اَدب پارے کے سامنے جھولی پسارے بیٹھا ہو تاکہ اَدب پارہ اُسے ''معنی'' کا دان دے، وہ تو خود ادب پارے کے کھوج میں شامل ہو کر نئے معانی تخلیق کرتا ہے۔ تنقید کے تیسرے زاویے سے ساختیاتی تنقید نے یہ نکتہ لیا کہ ہر چند تخلیق کا ایک اپنا ساختیہ ہے جو تخلیق کار کے سوانح اَور اُس کے تاریخی حوالے نیز قاری پر مرتسم ہونے والے اَثرات سے بے نیاز ہے، تاہم ساختیہ، ایک طرف تخلیق کار کے حوالے سے عالم گیر کوڈ (Code) یا ماڈل سے (بصورت شعریات) منسلک ہے اَور دُوسری طرف قاری کی شرکت سے خود کو مکمل کرتا ہے: علاوہ اَزیں وہ ایسی خود کفیل اکائی نہیں جو دُوسری اکائیوں سے لاتعلق ہو: وہ نہ صرف خود رشتوں کی اکائی ہے بلکہ اپنے سے باہر کی اکائیوں سے جڑی ہوئی بھی ہے، نیز تخلیق کا ساختیہ، دائرہ در دائرہ، پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتے ہوئے، ایک طرح کی Hierarchy بھی بناتا ہے۔ چنانچہ جب ساختیاتی تنقید کسی تخلیق کا تجزیہ کرتی ہے تو نہ تو محض تخلیق کار کے حوالے سے اَیسا کرتی ہے اَور نہ ہی محض قاری کے حوالے سے، یہ تخلیق کو پرت اَندر پرت کھولتے چلے جاتی ہے۔ رولاں بارت کے اَلفاظ میں:

> ساختیاتی تجزیہ کوئی مخفی معنی دریافت نہیں کرتا کیونکہ تخلیق تو پیاز کی طرح ہوتی ہے جو پرتوں (نظاموں) کے ایک عالم کے سوا اَور کچھ نہیں: جس کا جسم کسی راز، کسی اصل الاصول سے عبارت نہیں۔ وہ کچھ

نہیں سوائے پرتوں کے ایک لامتناہی سلسلے کے' جو اپنی سطحوں کی یکتائی کے علاوہ اپنے اندر کوئی اور شے نہیں رکھتا۔

ساختیاتی تنقید کی رُو سے نقاد کا کام یہ نہیں کہ وہ تخلیق کے معنی یا پیغام کی تشریح کرے یا معانی کو از سرِنو دریافت کرے' اُس کا کام اُس نظام کی ساخت کا تجزیہ کرنا ہے جس سے معانی کا انشراح ہُوا تھا؛ بعینہ جیسے ماہرِ لسانیات' جملے کے معنی کو نشان زد کرنے کا ذمّے دار نہیں ہوتا' اُس کا کام جملے کی اُس ساخت کو نشان زد کرنا ہے جو اُس کے معنی کو دُوسروں تک منتقل کرتی ہے۔

میرا تاثر یہ ہے کہ ساختیاتی تنقید حرفِ آخر نہیں لیکن ہر زاویۂ نگاہ میں سچائی کی کچھ نہ کچھ رمق ضرور موجود ہوتی ہے۔ چنانچہ جس طرح تنقید کے مندرجہ بالا تینوں زاویوں میں سچائی کا کوئی نہ کوئی پہلو موجود ہے' اُسی طرح ساختیاتی تنقید میں بھی سچائی کا ایک یہ پہلو مضمر ہے کہ تخلیق' یک سطحی ساختیہ نہیں' یہ کائنات ہی کی طرح دائرہ در دائرہ اور نقاب اندر نقاب ہے؛ لہٰذا جب تک نقاد یا قاری تخلیق کا تجزیہ کرنے کے لیے خود بھی تخلیقی عمل سے نہ گزرے' وہ تخلیق کی چکاچوند میں اضافہ کرنے بلکہ تخلیق کو مکمل کرنے میں کامیاب نہیں ہوسکتا۔

جب ہم پلٹ کر اُس سارے منظرنامے پر نظر ڈالتے ہیں جو "نئی تنقید" سے لے کر ساختیات اور پسِ ساختیات یعنی نو مارکسی تنقید' ساخت شکنی کی حامل تنقید (بعض لوگ اسے پسِ ساختیات میں شامل نہیں سمجھتے)' نیز نسوانی تنقید تک پھیلی ہوئی ہے تو اس میں ساختیاتی تنقید کی اہمیت ایک تو اس اعتبار سے بنتی ہے کہ اس نے "نئی تنقید" کی جبریت کو توڑا' دُوسرے اِس اعتبار سے کہ اِس نے نہ صرف مارکسی نظریے سے اثرات قبول کیے بلکہ مارکسی تنقید پر اپنے اثرات بھی مرتسم کیے' اور تیسری بات یہ کہ اس نے ساخت شکن تنقید (Deconstructive Criticism) اور نسوانی تنقید (Feminist Criticism) کو ایسے عمل پر مجبور کیا جس سے خود ساختیاتی تنقید کی توسیع ہوئی۔

"نئی تنقید" سے ساختیاتی تنقید کا انحراف' نیوٹن کی طبیعیات سے جدید طبیعیات کے انحراف کے مماثل ہے اور یوں لگتا ہے جیسے ساختیاتی اندازِ فکر کی تشکیل میں جدید طبیعیات ہی نے مرکزی کردار ادا کیا ہے۔ جدید طبیعیات نے "مرکزے" کی جگہ پیٹرن کو دے دی ہے جو اصلاً رشتوں یا connections سے بننے والی ایک گرہ ہے جس کا مطلب ہے کہ اب Building Blocks کے ٹھوس مادّی وجود کا تصوّر باقی نہیں رہا؛ لہٰذا تصویر یہ نہیں اُبھرتی کہ اجزا "مرکزے" یا "کُل" کے گرد طواف کر رہے ہیں' تصویر یہ اُبھرتی

ہے کہ ایک پیٹرن موجود ہے جس کے تمام حصے آپس میں جڑے ہوئے ہیں اور یہ پیٹرن ہمہ وقت بننے اور ٹوٹنے میں مبتلا ہے یعنی حرکی ہے۔ اس سلسلے میں Fritjof Capra کے یہ الفاظ صورتِ حال کی توضیح میں بے حد مفید ثابت ہو سکتے ہیں:

In the new world-view, the universe is seen as a dynamic web of inter-related events. None of the properties of any part of this web is fundamental: they all follow from the properties of other parts, and the overall consistency of their mutual inter-relatedness determines the structure of the entire web.

جدید طبیعیات کا یہ نظریہ اُس قدیم مشرقی تصوّف سے گہری مماثلت رکھتا ہے جو حقیقت کی جُزو اور کُل میں تقسیم کو نہیں مانتا اور ایک لامحدود اور بے پایاں تخلیقی قوت کے وجود کا قائل ہے۔ ساختیات نے جدید طبیعیات سے نہ صرف "کُل" یا کلّیت کا تصوّر اخذ کیا بلکہ قاری یعنی جُزو کو "کُل" کا خوشہ چیں قرار دینے کے بجائے اُس کا شریک کار بھی قرار دے ڈالا۔ ساختیاتی تنقید نے قرأت کے جس عمل کو اس قدر اہمیت دی ہے وہ جدید طبیعیات کی رُو سے ناظر کی کارکردگی اور تصوّف کی رُو سے سالک کے طرزِ عمل کے مشابہ ہے۔ دوسری طرف ساختیات نے مارکسی نظریے سے معاشرتی ہمہ اوست کا تصوّر اخذ کیا جو فرد کی جُزویّت کے مقابلے میں کُل (یعنی سماج) کی کلّیت کا مؤید تھا: مراد یہ کہ سوسائٹی کسی مرکزے کے گرد افراد کے طواف کا نام نہیں' سوسائٹی تو ایسا پیٹرن ہے جس میں مثبت اور منفی نوعیّت کی لہریں سدا ایک دوسرے سے ٹکراتے ہوئے' نئے نئے روابط میں متشکل ہوتی رہتی ہیں۔

ساختیات نے ساخت شکن اور نسوانی تنقید کی جست کے لیے بھی زمین ہموار کی ہے۔ وہ یوں کہ جب ساختیات نے مرکزے کے بجائے پیٹرن کو اہمیت دی اور قاری کو شریکِ کار مان لیا تو گویا جُزو اور کُل کے قدیم رشتے کی تکذیب کر کے مروّج مسالک سے انحراف کی مثال پیش کر دی۔ لازم تھا کہ اگلا قدم تعقلات کی حامل بنیادوں کو شک کی نظروں سے دیکھنے پر منتج ہوتا۔ ساخت شکن اور نسوانی تنقید نے یہی کام انجام دیا جب اُنھوں نے ساختیات کے اس مطالبے کے تتبع میں کہ Signifier کو Signified سے نجات دلائی جائے (جس کا مطلب تھا کہ متعین معانی کے تسلط سے نجات ملے) یہ مطالبہ کیا کہ خود انسانی ذہن کی ساخت پر از سرِ نو روشنی ڈالی جائے تاکہ متعین تعقلات deconstruct ہو جائیں اور نتیجۃً حقیقت کا اصل چہرہ طلوع ہو!

اُردو میں ساختیات اور پس ساختیات کے مباحث میں اب دلچسپی لی جانے لگی ہے۔ اس سے اردو تنقید نہ صرف درس و تدریس کے زیرِ سایہ پروان چڑھنے والے تنقیدی رویّوں سے نجات حاصل کر لے گی

بلکہ متوازی مغربی تنقید کے اُن مَباحث سے بھی آشنا ہو سکے گی جو اَب لسانیات، نشان فہمی، علمُ الانسان، فلسفے اَور طبیعیات تک پھیل چکے ہیں۔ تاہم اِس میں ایک خطرہ بھی ہے: وہ یہ کہ جب بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں مارکسی تنقید اُردو میں داخل ہوئی تھی تو اَپنے ساتھ اِشتراکیت کی تھیوری بھی لائی تھی، نیز اِس مقصد کے ساتھ آئی تھی کہ اَدب کو نظریے کا تابعِ مہمل بنا کر اُسے اِشتراکیت کے فروغ کے لیے اِستعمال کرے گی؛ گویا یہ تنقید Fully Loaded تھی اَور اَدب کی مقصدیت اَور اِفادیت کے نظریے کو مقدم گردانتی تھی۔ نتیجہ یہ نکلا کہ اَدب پارے کو فن کی میزان پر تولنے کے بجائے نظریے کی کَسوٹی پر پرکھا جانے لگا۔ بعد اَزاں یورپ میں جس نو مارکسی تنقید کو فروغ ملا، اُس نے جمالیاتی پہلو کو بھی اَپنے دامن میں جگہ دے دی مگر ہمارے بیشتر ترقی پسند ناقدین کو اِس بات کی خبر بیس؟ برس بعد ملی...... اُس دَوران میں پُل کے نیچے سے بہت سا پانی بَہ چُکا تھا۔ اُردو میں کچھ ایسی ہی صورتِ حال، ساختیات اَور پس ساختیات کے نظریوں اَور مَباحث کی درآمد سے پَیدا ہو چکی ہے۔ اگر ہم نے خود کو اِن مَباحث کی بھُول بھلیوں میں یکسر کھو دیا اَور تخلیق کی پرکھ کے لیے ذوقِ نظر کی اَساسی حیثیت کو ثانوی قرار دے کر، ذہنی اُپج کو زیادہ اَہم جانا، نیز تخلیق اَور اُس کے قاری کے بے حد نازک رِشتے کو (جسے ساختیات نے اُبھارا ہے) لغوی سطح پر قبول کرتے ہوئے، تنقید کو آزاد تلازمۂ خیال کی سطح تفویض کر دی، تو اِس سے اُسی صُورتِ حال کے پَیدا ہونے کا خطرہ ہے جو مارکسی تنقید کے اِبتدائی دَور میں سامنے آئی تھی۔ میں نے اپنی کتاب ''تنقید اَور جدید اُردو تنقید'' میں لکھا ہے:

> جب قاری یا نقاد تخلیق کے رُوبرُو آتا ہے تو اُسے محسُوس ہوتا ہے کہ آئینۂ صفت تخلیق نے اُسے منعکس کر دیا ہے...... اِس طَور کہ اُس کی پوری ذات ''غیر ذات'' بن کر اُبھر آئی ہے۔ ہر قاری بلکہ ہر زمانہ تخلیق کی قرأت میں اَپنے آپ کو اَز سرِ نو تخلیق کرتا ہے۔

ظاہر ہے، قاری کو تخلیق سے جمالیاتی حَظ کی تحصیل کے لیے خود بھی تخلیق کار ہونا چاہیے۔ اگر وہ غیر تخلیق کار ہے، تخلیقی عمل کے مراحِل سے ناآشنا ہے اَور ایک اِنتہائی حسّاس ذوقِ نظر کی میزان پر تخلیق کو نہیں تول سکتا تو پھر وہ تخلیق کے پرتوں کو پیاز کے چھلکوں کی طرح اُتارنے کی ہزار کوشش کرے (جیسا کہ رولاں بارت نے لکھا ہے)، اُس کا یہ عمل مشقت ہی قرار پائے گا، تخلیق کی ''اَز سرِ نو تخلیق'' متصوَر نہ ہوگا!

سوسیور کا نظامِ فکر

سوسیور کے فکری نظام کی اِبتدا اس بات سے ہوتی ہے کہ "زبان" نشانات کا ایک سسٹم ہے۔ مگر سوال یہ ہے کہ نشانات سے کیا مُراد ہے! اُصلاً نشانات تین طرح کے ہیں: ایک قسم وہ ہے جسے Index کہا گیا ہے، مثلاً دُھواں اِس بات کا اِنڈیکس ہے کہ کہیں آگ جل رہی ہے؛ دُوسری قسم Icon ہے جو مشابہت پر اُستوار ہے، مثلاً کسی شخص کا پورٹریٹ جو اُس کی اصل شکل کے مشابہ ہے؛ اَور تیسری قسم وہ ہے جس میں دو اَشیا کا رابطِ باہم محض علامتی نوعیت کا ہوتا ہے، مثلاً طعام کے آخر میں "میٹھا" جو اس بات کی طرف اِشارہ ہے کہ طعام کا اِختتام ہوگیا ہے۔ لسانی نشان یعنی Linguistic Sign کا تعلق اُس آخری قسم سے ہے جس میں ہیئت (Form) اَور خیال یا Concept کا نقطۂ اِتصال وجود میں آتا ہے۔ ہیئت "شَے کے خیال" کی طرف اِشارہ کرتی ہے اَور دال یعنی Signifier کہلاتی ہے جب کہ "شے کا خیال" یعنی Notion of Thing (جس طرف اشارہ کیا جاتا ہے) مدلول یعنی Signified کہلاتا ہے۔ مثال کے طَور پر جب میں لفظ "کرسی" اَدا کرتا ہُوں تو یہ اِشارہ ہے اُس خیال کی طرف جو کرسی کا ہے؛ لہٰذا لفظ "کرسی" (جو ایک آواز ہے) بصورتِ "دال" اُبھرتا ہے جب کہ کرسی کا concept بطورِ "مدلول" سامنے آتا ہے۔ تاہم لسانی نشان کے "دال" اَور "مدلول" میں تقسیم محض وضاحت کے لیے ہے، ورنہ اِسے تقسیم کرنا ممکن نہیں۔ وجہ یہ کہ لسانی نشان، کاغذ کے ایک ورق کی طرح ہے جس کا ایک رُخ "دال" اَور دُوسرا "مدلول" ہے۔ اگر آپ کاغذ کو قینچی سے کاٹ دیں تو بھی دال اَور مدلول الگ الگ نہیں ہوں گے۔ دُوسری طرف، آپ ان میں سے ایک کو نابود کر دیں تو دُوسرا اَز خود ختم ہو جائے گا۔

سوسیور کا دُوسرا نکتہ یہ ہے کہ لسانی نشان' اصلاً بلا جواز یعنی arbitrary ہوتا ہے۔ وجہ یہ کہ کسی بھی مدلول کے لیے کوئی سا دال (آواز کا رُوپ) کام دے سکتا ہے۔ مثلاً ''کُرسی'' کے لیے ''گُرسی''، ''مرسی'' یا ''شرسی'' کی آواز نکالی جائے جس کا اشارہ ''کرسی کے خیال'' کی طرف ہو تو اَیسا ہر لفظ اُتنا ہی کار آمد ہوگا جتنا کہ لفظ ''کرسی''؛ شرط صرف یہ ہے کہ معاشرہ اُس لفظ کو قبول کر لے! لہٰذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ لسانی نشان' فطرت کا عطیہ نہیں' معاشرہ اِسے اجتماعی عمل سے جنم دیتا اور نافذ کرتا ہے۔ لیکن جوناتھن کلر لکھتا ہے کہ لسانی نشان کو محض دال اور مدلول کے ''بلا جواز رِشتے'' تک محدود کرنا کافی نہیں کیونکہ اِس کے کچھ اَور اَبعاد بھی ہیں۔ اُس کا خیال ہے کہ ہر زبان کے مدلول (سگنی فائڈز) اپنی مخصوص ثقافتی فضا کی پیداوار ہونے کے باعث دُوسری زبانوں سے مختلف ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک زبان کا ترجمہ' دُوسری زبان میں بہ آسانی نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً کسی زبان کا لفظ ''کرسی'' اگر ایک خاص وضع کی چیز کی نشان دہی کرتا ہے تو ضروری نہیں کہ دُوسری زبانوں میں کرسی کے متبادل الفاظ بھی شے کی اُسی وضع کو نشان زد کریں کیونکہ وہاں جو ''شے'' ہوگی' وہ اپنی مخصوص ثقافتی فضا کی چھوٹ پڑنے سے اپنے اَندر' وضع کے کچھ انوکھے پیرایے بھی محفوظ رکھے ہوگی۔ گویا ہر زبان کے لسانی نشانات' اپنے اپنے مدلول کی مخصوص وضع کو نشان زد کرتے ہیں؛ لہٰذا اُن کا اِس طور ترجمہ کرنا کہ سارے shades of meaning گرفت میں آجائیں' قریب قریب ناممکن ہے۔ یہی حال دال (سگنی فائرز) کا ہے کیونکہ یہ بھی وقت کے ساتھ ساتھ اپنے معانی تبدیل کرتے رہتے ہیں۔ مثال کے طَور پر ''راجا'' کا لفظ ریاست کے سربراہ کے لیے مختص رہا ہے (اور آج بھی ہے) مگر وقت کے ساتھ ساتھ اسے ''نائی'' کے لیے بھی اِستعمال کیا جانے لگا ہے۔ جوناتھن کلر نے لفظ cattle کا ذِکر کیا ہے جو کبھی جائیداد کے معنوں میں مستعمل تھا مگر اَب گائے بھینسوں کے لیے رائج ہے۔ بات کا لبِ لباب یہ ہے کہ لسانی نشان' دال اَور مدلول' دونوں سطحوں پر بلا جواز یعنی arbitrary ہوتے ہیں' لہٰذا انھیں الگ الگ کر کے دِکھانا ضروری نہیں: اَصلاً یہ دونوں اُس رِشتے کے مرہونِ مِنت ہیں جو اِن کے درمیان قائم ہو چکا ہے۔ جان سٹورک نے بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ''دال'' وہ آواز ہے جو کسی نہ کسی ''مدلول'' کو نشان زد کرتی ہے یا بصُورتِ تحریر یہ وہ بامعنی نشان ہے جو کاغذ پر بنایا جاتا ہے۔ کوئی بھی ''دال'' اگر ''مدلول'' کی طرف اشارہ نہ کرے تو وہ بے معنی آواز سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ دُوسرے لفظوں میں' سب ''دال'' کسی بھی زبان کے مادّی پہلو (material aspect) کو پیش کرتے ہیں جبکہ ''مدلول''

زبان کے ذہنی پہلو (mental aspect) سے عبارت ہوتے ہیں۔ مزید یہ کہ مدلول کے بغیر دال محض ایک بے معنی آواز ہے جبکہ دال کے بغیر مدلول خود کو ظاہر کرنے سے قاصر رہتا ہے۔ وہ پھُول جو ویرانے میں کھِلتا ہے ''لسانی نشان'' نہیں کیونکہ اُسے لسانی نشان میں ڈھالنے والا کوئی موجود ہی نہیں۔ لیکن جب کسی پھُول کو ثقافتی دائرے کے اندر رکھ دیں' مثلاً جنازے کا حِصّہ بنا دیں تو وہ غم کا نشان بن جائے گا: ایسی صورت میں پھُول' دال (سگنی فائر) اور غم' مدلول (سگنی فائیڈ) متصوّر ہوگا۔ گویا پھُول کو یوں بطورِ نشان اِستعمال کیا جائے تو وہ مخاطِب اور مخاطب کے درمیاں ایک کوڈ سا بن جاتا ہے' لہٰذا سوسیور کے مطابق زبان' ایک ہیئت یا Form ہے' موجود بالذات یا Substance نہیں۔

سوسیور کی لسانیات جس تیسرے نکتے پر اُستوار ہے' وہ زبان کی Langue اور Parole میں تقسیم ہے۔ لانگ سے سوسیور کی مُراد' زبان کا وہ نظام (System) ہے جو نظروں سے اوجھل رہتا ہے جبکہ پارول سے مُراد' کلام یا گفتار ہے جو زبان کے نظام پر قائم ہوتی ہے۔ ٹیرنس ہاکس کے بقول' گفتار (پارول) آئس برگ کا وہ حِصّہ ہے جو پانی کی سطح کے اُوپر موجود نظر آتا ہے جبکہ زبان (لانگ) وہ حِصّہ ہے جو زیرِ سطح ہونے کے باعث نظروں سے اوجھل رہتا ہے۔ واضح رہے کہ لانگ' آئس برگ کے مخفی حِصّے کی طرح ٹھوس نہیں' لہٰذا کسی ایسے آئس برگ کا تصوّر کرنا ہوگا جس کا ظاہر حِصّہ تو ٹھوس ہے مگر مخفی حِصّہ ایک ایسی غیر مادّی ''شے'' یا نظام ہے جو اصلاً روایتوں' رِشتوں اور اُصولوں یعنی گرامر پر مشتمل ہے۔ جب ہم گفتگو کرتے ہیں تو اُس گرامر کے مطابق (جو نظر نہیں آتی)' الفاظ کو جملوں میں پرو کر مقابل خیالات یا تصورات یا notions کو پیش کرنے میں کامیاب ہوتے ہیں۔ سوسیور کہتا ہے کہ اِنسان کے لیے ''گفتگو کرنا'' فطری عمل نہیں' اُس کے لیے فطری عمل وہ صلاحیت ہے جس کے مطابق وہ اِس نظام کو وُجود میں لاتا ہے اور جس کے اَندر لسانی نشانات، مقابل خیالات یا تصوّرات کے مظہر بن جاتے ہیں۔ شاید اِسی لیے نوام چامسکی نے یونیورسل گرامر کا ذِکر کیا تھا جو اِکتسابی نہیں' وہبی ہے یعنی ایک ایسی صلاحیت جو بچّہ اَپنے ساتھ لے کر پیدا ہوتا ہے۔ سوسیور نے زبان اور گفتار کے فرق کو شطرنج کے کھیل سے تشبیہ دی ہے اور کہا ہے کہ شطرنج کے قواعد' اِس کی ہر game سے ماورا ہیں لیکن شطرنج کے کھیل کے دوران میں مختلف چالوں میں جو رشتے وُجود میں آتے ہیں' وہ نظر نہ آنے والے اُن قواعد ہی کے مطابق ہوتے ہیں۔ یہی حال زبان کا ہے جس میں گفتار کے جملہ پیرایے' زبان کی اُس گرامر کی اَساس پر اُستوار ہیں جو نظروں سے اوجھل ہے۔ سوسیور کے

نزدیک ''زبان'' لسانی صلاحیت (Linguistic Faculty) کا نام ہے جبکہ ''گفتار'' اُس صلاحیت کی کارکردگی (Performance) کی صورت ہے (بالکل جیسے حکومت اپنی انتظامی صلاحیت کا اظہار منتظمین کے ذریعے کرتی ہے)۔ زبان (لانگ) محض عام سا سسٹم نہیں جس کے مطابق جملوں کی تشکیل ہوتی ہے، یہ ایسا سسٹم ہے جس کے اندر، جملوں کی تشکیل کے قواعد کا علم بھی مضمر ہوتا ہے۔ جب ہم زبان (لانگ) کو گفتار (پارول) سے جُدا کرتے ہیں تو دراصل اجتماعی سماجی رویے کو انفرادی رویّوں سے الگ کرتے ہیں یعنی بنیادی عنصر کو حادثاتی عناصر سے متمیز کرتے ہیں۔

سوسیور کا چوتھا نکتہ یہ ہے کہ زبان جن رشتوں پر مشتمل ہے، وہ بنیادی طور پر دو طرح کے ہیں: ایک وہ رشتے جو انتخاب (selection) کی بنیاد پر اُستوار ہیں اور دُوسرے وہ جو اتحاد اور اتّصال سے عبارت ہیں۔ مقدمُ الذکر کو عمُودی روابط یعنی Paradigmatic Relations کا نام ملا ہے اور موٴخرالذکر کو اُفقی یعنی Syntagmatic Relations کا! مقدمُ الذکر رشتے، عناصر کے تقابل سے اکتساب کرتے ہیں جبکہ موخرالذکر رشتے، عناصر کو جوڑنے میں ظاہر ہوتے ہیں۔ مثلاً مجھے کوئی بات کہنی ہو تو میں زبان کے خزانے کے اندر چھلانگ لگاؤں گا اور وہاں پر موجود متبادل اور مترادف الفاظ سے اُس لفظ کا انتخاب کروں گا جو میری طلب یا مفہوم کو صحیح طور سے بیان کر سکے۔ یہ انتخاب' الفاظ کے فرق (difference) کی بنا پر ہوگا: بیٹھنے کی شے کے لیے کرسی' مونڈھا' تپائی' سٹول' صوفہ ایسے متعدّد الفاظ' زبان کے اندر موجود ہیں' مگر میں لفظ ''کرسی'' کا انتخاب اِس لیے کروں گا کہ صرف یہی لفظ لکڑی کی بنی ہُوئی اُس شے کو صحیح طور سے نشان زد کر سکتا ہے جو میرے سامنے پڑی ہے۔ دُوسری طرف جب میں انتخاب کردہ لفظ یا الفاظ کو جملے میں استعمال کروں گا (تاکہ وہ مفہوم عیاں ہو جو میرے ذہن میں ہے) تو یہ عمل اتّصال اور اتحاد کے قوانین کے تابع ہوگا اور قربت (contiguity) کا منظر قرار پائے گا۔ گویا مقدمُ الذکر رشتے مزاجاً عمُودی ہیں اور موٴخرُ الذکر اُفقی! مقدمُ الذکر رشتے Binary Opposites کی بنیاد پر قائم ہونے کے باعث اَشیا کے ''فرق'' سے اکتساب کرتے ہیں جبکہ موٴخرُ الذکر رشتے الفاظ کو جوڑنے کے عمل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ سوسیور کے مطابق سارا لسانی نظام انھیں عمُودی اور اُفقی رشتوں پر مشتمل ہے۔ یہی زبان کا ساختیہ یا سٹرکچر بھی ہے' تاہم یہ سٹرکچر اپنے اندر مختلف سطحیں (Levels) رکھتا ہے جن میں ہر سطح پر ایسے عناصر کی نشان دہی کی جا سکتی ہے جو ایک دُوسرے کے مقابل کھڑے ہوتے ہیں' نیز ایک دُوسرے سے جُڑ کر' برتر سطح کے units مرتب

کرتے ہیں۔ تاہم اِن میں سے ہر سطح' ساختیے کے بنیادی اُصولوں ہی کے تابع رہتی ہے۔

سوسیور کے فکری نظام کا آخری نکتہ یہ ہے کہ زبان کا مطالعہ' ایسے نظام کے طَور سے کرنا چاہیے کہ کسی ایک خاص لمحے میں اِس کی تمام تر کارکردگی کا اِحاطہ کیا جا سکے نہ کہ وقت کی گزران کے ساتھ زبان میں جو تبدیلیاں آتی ہیں' صرف اُنھیں کو مرکزِ نگاہ بنایا جائے! اِس سلسلے میں جان سٹورک نے لکھا ہے کہ سوسیور سے پہلے کے ماہرینِ لسانیات' زبان کا مطالعہ اس کے تاریخی تناظر میں کرتے تھے اَور زبان کے اَندر ہونے والی تبدیلیوں کو موضوع بناتے تھے۔ اس عمل کو سوسیور نے دو زمانی یعنی Diachronic رویہ قرار دیتے ہوئے اس کی مخالفت کی۔ سوسیور کے مطابق' ساختیات بحیثیتِ مجموعی "یک زمانی" ہے:
اس کا مقصد زبان کے نظام یا اُس کی ساخت کو غیر تاریخی تناظر میں رکھ کر زیرِ مطالعہ لانا ہے (اس بات سے سروکار رکھے بغیر کہ وہ کن ارتقائی منازل سے گزر کر موجودہ صورت تک پہنچی ہے)۔ بعد اَزاں' فرانس میں مارکسیت نے ساختیات کی مخالفت اسی بنیاد پر کی تھی کیونکہ مارکسیت کے لیے' تاریخ کو مسترد کرنا' قابلِ قبول نہیں تھا۔ اصلاً مارکسیت' سماجی حقیقت کی تاریخی سطح کو اُجاگر کرنے کے حق میں ہے جو دو زمانی (Diachronic) رویّہ ہے۔ لہٰذا ساختیات سے' جو یک زمانی (Synchronic) ہے' اس کی مفاہمت مشکل تھی۔ زماں کی "دوزمانی" اَور "یک زمانی" تقسیم سے سوسیور نے یہ نتیجہ اَخذ کیا کہ زبان کوئی اَیسا نظامِ فکر نہیں جو کسی غیر متغیر "جوہر" کا حامل ہو۔ اُس کے مطابق زبان ایک ہیئت (Form) ہے جو اَپنے اَجزا کے ربطِ باہم سے عبارت ہے جبکہ خود اِن اَجزا کی پہچان ان کی موجودگی یعنی مقرر اَور متعین حیثیت کے باعث نہیں کیونکہ یہ باہمی "فرق" کی بنیاد پر قائم ہیں۔ دیکھا جائے تو زبان میں موجود یہ فرق ہی اصل بات ہے اَور اِسی سے لسانی نظام کے اَندر نشانات (Signs) کی "قیمت" مقرر ہوتی ہے' تاہم یہ قیمت بدلتی بھی رہتی ہے کیونکہ بنیادی طَور پر زبان کا سارا نظام بلاجواز یعنی arbitrary ہے۔ غور کیجیے کہ زبان کے نظام کا "یک زمانی" رُوپ' جس کی تبلیغ سوسیور نے کی' اُسی اَندازِ نظر سے منسلک ہے جس کا اِظہار نطشے' فرائیڈ اَور ہائیڈگر نے کیا ہے کہ وجود (Being) یا موجودگی (Presence) اصل حقیقت نہیں' اصل حقیقت تو وہ کھیل یا لیلا یا Becoming ہے جو اَصلاً رقص کے مشابہ ہونے کے باعث' ہر دم بنتے بگڑتے رشتوں (relations) سے عبارت ہے جن سے ہٹ کر اُس کی کوئی حیثیت نہیں۔ دُوسرے لفظوں میں رقص کی تمام تر حرکات یا اِشارات (gestures)' رقص سے الگ اَپنا کوئی

وجود نہیں رکھتے، یہ بجائے خود رقص ہیں۔ اسی طرح حقیقت کا یک زمانی اظہار بجائے خود "حقیقت" ہے، اس میں دُوئی ناپید ہے: یہ خود ہی کھیل ہے اور خود ہی کھلاڑی! دیکھا جائے تو یہ ایک طرح کا صوفیانہ رویّہ بھی تھا۔ سوسیور کی لسانیات بھی اصلاً (یک زمانی کے حوالے سے) زبان کے نشانات کو ہر دم بنتے بگڑتے رشتوں ہی سے عبارت گردانتی ہے، تاہم جانتی ہے کہ نشانات کا یہ رقص، زبان یعنی Langue کے اُصولوں ہی کے تابع ہے۔ گویا زبان، اپنے نشانات پر مشتمل ہونے کے باعث، بجائے خود رقص کے عالم میں ہے بلکہ خود لسانی رقص ہے۔ زبان کے بارے میں سوسیور کے انقلابی نظریات نے بعد ازاں ساختیات پر جو اثرات مرتسم کیے، وہ سب کے علم میں ہیں۔ چنانچہ رولاں بارت کی اس بات کی تفہیم کہ تخلیق، پیاز کے پرتوں کی طرح ہے اور ساختیاتی تنقید کا مقصد بجز اس کے اور کچھ نہیں کہ وہ چھلکوں کو اُتارتے چلی جائے یعنی اُن کا رقص دکھائے، سوسیور کے نظامِ فکر کو سمجھے بغیر کسی صورت ممکن نہیں۔

رولاں بارت کا فکری نظام

کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ ڈاکٹر مناظر عاشق ہرگانوی نے مجھے ایک سوال نامہ اِرسال کیا تھا جس میں فرانس کے مشہور ساختیاتی نقاد' رولاں بارت کی متعدِد فکری جہات میں سے اکریوین (Ecrivain) اور اکریونت (Ecrivant) کے بارے میں بھی ایک سوال شامل تھا۔ جواباً میں نے اُنھیں جو تحریر بھجوائی' اُس کا ایک اِقتباس درجِ ذیل ہے:

> رولاں بارت نے لکھنے والوں کو دو طبقات میں تقسیم کیا ہے۔ ایک طبقہ اُن لکھنے والوں کا ہے جو اَدب کو محض "ذریعہ" سمجھتے ہیں۔ وہ دراصل اَدب کے ذریعے اَپنا پیغام یا نظریہ' دُوسروں تک منتقل کرنے کے متمنی ہوتے ہیں۔ اُن کے نزدیک اَدبی تخلیق کی حیثیت اُس چھاگل کی سی ہے جس میں پانی بھر کر' ایک جگہ سے دُوسری جگہ پہنچایا جاتا ہے۔ جب چھاگل' منزل پر پہنچ جاتی ہے' اُس میں سے پانی نکال لیا جاتا ہے۔ اَیسے لوگوں کو اُس نے اکریونت کا نام دیا ہے۔ اِن کے مقابلے میں وہ لوگ ہیں جو اَدب کو "ذریعہ" قرار نہیں دیتے' اُسے مقصود بالذات سمجھتے ہیں۔ ایسے لوگوں کو اُس نے اکریوین کہا ہے۔ وہ اِنھیں "مصنف" کہہ کر بھی پکارتا ہے جبکہ اکریونت کو محض "محرّر" کا نام دیتا ہے۔ محرّر اَدیب' زبان کے حوالہ جاتی پہلو (Referential Aspect) سے منسلک ہوتے ہیں جب کہ مصنفین' زبان کے جمالیاتی پہلو سے! ہمارے یہاں' اَدب کی "اَدب برائے اَدب" اَور "اَدب برائے زندگی" میں تقسیم بھی ایک حد تک رولاں بارت ہی کی تقسیم کے مشابہ ہے۔ "اَدب برائے زندگی" کے علَم بردار' اکثر و بیشتر اَدب کو غیر اَدبی مقاصد کے لیے اِستعمال کرنے پر زور دیتے ہیں (مثلاً کسی معاشی' مذہبی یا فلسفیانہ نظریے کی شعوری طور پر تشہیر یا تبلیغ کے لیے) جبکہ "اَدب برائے اَدب" والے اَدب کو مقصود بالذات گردانتے ہیں۔ ہیئت اَور مواد کی بحث بھی اِسی تقسیم کی روشنی میں واضح ہوتی ہے۔ اکریونت (محرر) ہیئت اَور مواد میں تقسیم روا

رکھتے ہیں۔ اُن کے نزدیک' دونوں میں وُہی رِشتہ ہے جو لفافے (Envelope) اور اُس میں ملفوف چیز میں ہوتا ہے جب کہ اکریوین کا مؤقف یہ ہے کہ "لفافہ" اور "چیز" دو مختلف اَشیا نہیں' یہ ایک ہی سِکّے کے دو رُخ ہیں۔ اگر چھاگل اور پانی کی مثال کو سامنے رکھیں تو پھر اکریونت کے نزدیک' فارم (چھاگل) اور مواد (پانی) کا رِشتہ' container اور contained کا ہے جب کہ اکریوین کے مطابق' ہیئت اور مواد کا رِشتہ وہ ہے جو برف کی سِل اور پانی میں ہوتا ہے۔ پانی' برف کی سِل کے اندر بند نہیں ہوتا (جیسے لفافے کے اندر رُقعہ بند ہوتا ہے)' برف کی سِل بجائے خود پانی ہے۔ لہٰذا اکریوین کے مطابق' تخلیق کی اپنی مقصود بالذات حیثیت ہے جو جمالیاتی حظ، حتیٰ کہ جنسی لذت تک مہیا کرنے پر قادِر ہے۔ رولاں بارت نے اِسے لباس کے چاک میں سے ننگے بدن کی جھلک پانے کا نام دیا ہے' اور اِس سے حاصل ہونے والی لذت کو Jouissance کہہ کر پکارا ہے۔

واضح رہے کہ بارت نے اکریوین اور اکریونت کے اِس فرق کو اَپنے مضمون *Ecrivains et Ecrivants* میں پیش کیا تھا۔ بعد ازاں یہ مضمون اُس کی تصنیف *Critical Essays* میں شامل ہوا۔ بارت کی بعد کی تحریروں میں' اَلفاظ کا یہ جوڑا بظاہر غائب ہو گیا مگر حقیقت یہ ہے کہ اُس کے فکری نظام میں شکلیں بدل بدل کر بار بار اُبھرتا رہا۔ دراصل بارت ایک نہایت خلّاق شخصیت کا مالک تھا۔ جب وہ کسی مسئلے پر اَپنا نقطۂ نظر پیش کر دیتا اور اس سلسلے میں اِصطلاحات وضع کر لیتا تو پھر کچھ ہی عرصے کے بعد، مسئلے کے کسی اَور پہلو کو اُبھار دیتا جس کے لیے وہ نئی اِصطلاحات رائج کرنے کی کوشش کرتا۔ اسی لیے جوناتھن کلر نے اپنی کتاب بعنوان *Barthes* میں لکھا ہے:

> *Barthes* is a seminal thinker but he tries to uproot his seedings as they sprout. When his projects flourish, they do so without him or despite him ...... (p.12).

اس اِقتباس سے شاید یہ گمان گزرے کہ رولاں بارت' گاہے ایک نظریے کو قبول کرتا' گاہے دُوسرے کو حرزِ جاں بنا لیتا تھا مگر بغور مطالعہ کریں تو سطح پر دِکھائی دینے والے اِضطراری رویّے کے عقب میں وہ ایک منضبط اَور مربوط سوچ کا مالک نظر آتا ہے...... ایک ایسی سوچ جو پھُول کی طرح بتدریج کھِلتے چلے گئی ہے۔

اس سلسلے میں بات ۱۹۶۰ء سے شروع ہوتی ہے جب بارت نے اکریوین اور اکریونت کے فرق کو واضح کیا تھا۔ ظاہر ہے کہ اُس نے بات لکھاری کے حوالے سے کی تھی اَور دو قسم کے لکھاریوں کو نشان زَد کیا تھا۔ یہ بارت کا اِبتدائی زمانہ تھا جب وہ مصنف (Author) کے وُجود کا قائل تھا۔ مگر ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے جب اُس نے *S/Z* لکھی تو مصنف کے بارے میں اُس کے تصوّرات تبدیل ہو چکے تھے۔ موجودیت سے وہ شروع ہی سے متاثر

تھا اَور Existence Precedes Essence کے مقولے کا گرویدہ تھا۔ اصلیّت (Essentialism) کا مرکزی نکتہ یہ تھا کہ ہر شخص کے اعماق میں جَوہر موجود ہوتا ہے جو تبدیل نہیں ہوتا۔ دُوسری طرف موجودیت (Existentialism)' اِس بات کی داعی تھی کہ فرد تبدیلی سے ہم کنار ہونے کے معاملے میں قطعاً آزاد ہے یعنی وہ فیصلہ کرنے کے عمل میں مختار ہے اَور ماضی کے جبر کی زَد پر بالکل نہیں۔ بارت اِبتداً سارترے سے بھی زیادہ اَصلیّت کے نظریے کا مخالف تھا اَور فرد کو وحدت کے بجائے کثرت کا نمائندہ قرار دیتا تھا' اِس کے باوجود یوں لگتا ہے جیسے وہ ابھی لکھاری کے وجود کا بہرحال قائل تھا مگر ۱۹۷۰ء تک پہنچتے پہنچتے وہ' مصنف کی کارکردگی تو کیا اُس کے وجود تک کا منکر ہو چکا تھا۔ S/Z لکھنے سے پہلے اُس نے ۱۹۶۸ء میں لکھا تھا:

> اَب ہمیں اِس بات کا علم ہے کہ لکھت کسی واحد الٰہیاتی معنی (Author God کے پیغام) سے عبارت نہیں ہوتی' وہ ایک ایسی تہ دَر تہ Space ہے جس میں بہت سی تحریریں' ایک دُوسرے سے ٹکراتی اَور باہم آمیز ہوتی ہیں؛

جس کا مطلب یہ تھا کہ اَب وہ مصنّفین کے بجائے اُن کی تحریروں کے مطالعے کی سفارش کر رہا تھا۔ اِس مؤقف پر کچھ اَثرات ''نئی تنقید'' کے بھی نظر آتے ہیں جس نے ''تصنیف بغیر مصنف'' کا نعرہ لگایا تھا مگر زیادہ تر اَثرات ساختیات ہی کے ہیں جس نے ''مرکز گریز ساخت'' کا تصوّر پیش کیا تھا۔ ساختیات کا یہ تصوّر نطشے اَور ہائیڈگر کے حوالے سے ساخت کے قدیم ''مرکز آشنا نظریے'' کی نفی سے تو عبارت تھا ہی (جس کا ذکر بہت ہو چکا ہے) مگر میری رائے میں اِس پر کوانٹم طبیعیات کا وہ نظریہ بھی اَثر اَنداز ہُوا تھا جو ساخت کو ''رِشتوں کا جال'' (Web of Relations) سمجھتا ہے۔ نطشے نے اِس ضمن میں ''خُدا کی مَوت'' کا اِعلان کر دیا تھا جو اَصلاً جَوہر یا واحد معنی کو مسترد کرنے کی کاوِش تھی۔ اِس سلسلے میں جب رولاں بارت نے مصنف کو Author God کا لقب عطا کر کے اُس کی موت کا باضابطہ اِعلان کیا تو گویا اُس نے نطشے ہی کے قول کو دُہرایا۔ بہرحال اُس نے اَب لکھاری کے حوالے سے اکریوین اَور اکریونت کے فرق کو موضوع بنانے کے بجائے تحریر کو Readerly (Lisible) اَور Writerly (Scriptible) میں تقسیم کر کے پیش کر دیا۔ گویا وُہی بات جو پہلے لکھاری کے حوالے سے کہی گئی تھی' اَب لکھت کے حوالے سے کہہ دی گئی۔

رولاں بارت نے لکھت کی دو اَقسام کو اَپنی کتاب S/Z میں موضوع بنایا ہے۔ ایک کو اُس نے Readerly اَور دُوسری کو Writerly کا نام دیا ہے۔ مقدمُ الذکر وہ تحریر ہے جسے قاری (اوّل تا آخر)'

ایک ہی سانس میں اُس پیاسے شخص کی طرح پڑھ جاتا ہے جو مشروب کا گلاس غٹاغٹ پی جانے کا مظاہرہ کرتا ہے۔ ایسی تحریر قاری کو صارف یعنی Consumer میں تبدیل کر دیتی ہے! اس کے برعکس مؤخرالذکر تحریر قاری کو ایک تخلیق کار میں بدل دیتی ہے وہ مشروب کا گلاس غٹاغٹ پی نہیں جاتا' مزے مزے سے رُک رُک کر اُسے چکھتا' چسکی لیتا' اُس کی خوشبو' ذائقے' اُس کی ٹھنڈک یا گرمی' اُس کے رنگ اور رُوپ سے لطف اندوز ہوتا ہے' گویا مشروب کے جملہ پہلوؤں اور اوصاف سے تجربے کی سطح پر متعارف ہوتا ہے اور یوں مشروب کو ایک "چیزے دیگر" میں بدل دیتا ہے۔ اس تحریر کے حوالے سے ہم کہیں گے کہ قاری اسے ازسرنو لکھتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے ایک پروڈیوسر کی حیثیت سے ابھر آتا ہے۔ گویا Readerly تحریر وہ ہے جو کسی خاص منزل کی طرف سفر کرتی ہے اور قاری ایک سحر زدہ فرد کی طرح' اُس کے پلّو سے بندھا چلا جاتا ہے جبکہ Writerly تحریر میں قاری کو قدم قدم پر منزل کا گماں ہوتا ہے۔ بقول سٹورک' Readerly تحریر میں قاری کا سفر افقی یعنی Horizontal اور Writerly تحریر میں' عمودی یعنی Vertical نظر آتا ہے۔

دلچسپ بات یہ ہے کہ ۱۹۶۰ء میں جب رولاں بارت نے لکھاری کو حوالہ بنایا تھا تو دو طرح کے لکھاریوں کا ذکر کیا تھا۔ ایک اکریونت جو کم تر درجے کا لکھاری تھا' دوسرا اکریوین جو اعلیٰ درجے کا لیکھک تھا' مگر اس کے بعد ۱۹۷۰ء میں جب وہ لکھاری کے وجود کو مسترد کر چکا تھا' اُس نے لکھت کی بھی دو اقسام کی نشان دہی کی: ایک عام سی تحریر یعنی Readerly' دوسری خاص تحریر یعنی Writerly۔ غور کیجیے کہ بات وہی تھی جو اُس نے ۱۹۶۰ء میں لکھاری کے حوالے سے کی تھی مگر جسے وہ ۱۹۷۰ء میں لکھت کے حوالے سے کر رہا تھا۔ اگر سوال کیا جاتا کہ Readerly اور Writerly کا فرق کیا اصلاً ان کے عقب میں موجود Ecrivant لکھاری اور Ecrivain لکھاری کا فرق نہیں تو رولاں بارت کے پاس سوائے اس کے کوئی جواب نہیں تھا کہ اُس کے سامنے اب لکھاری کا نام تک نہ لیا جائے' اگر اُس سے کچھ پوچھنا ہے تو صرف لکھت کے حوالے سے پوچھا جائے!

تحریر کے ان دو نمونوں میں سے Writerly کو رولاں بارت نے Text کا نام دیا ہے۔ سوال یہ ہے' اگر Text کا امتیازی وصف نہ تو اُس کا معنی ہے اور نہ ہی اُس کے مصنف کا منفرد طرزِ احساس (جیسا کہ بارت کا موقف ہے) تو پھر Text کو کیسے "پڑھا" جائے! بارت کہتا ہے کہ Text ایک ایسی ساخت یا سٹرکچر ہے جس میں ہمہ وقت تغیرات آ رہے ہوتے ہیں مگر یہ تغیرات اُن Codes یا Conventions کے تابع ہوتے ہیں

جن سے سٹرکچر عبارت ہے۔ بارت نے اِس سلسلے میں Codes پر بھرپور بحث کی ہے جس کا اعادہ غیر ضروری ہے، فقط اتنا کہوں گا کہ اُس نے Text کو مقصود بالذات قرار دیتے ہوئے اُس کی تخلیق سے مصنّف کی کارکردگی کو منہا کر دیا ہے؛ اِس کے بجائے اُس نے تمام تر اہمیت لکھت کو دیتے ہوئے "لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں" کا اعلان کیا ہے: گویا یہ کہا ہے کہ لکھت کی اپنی ایک بوطیقا، اپنا ایک سسٹم یا نظام ہے جس میں مصنف کوئی حصّہ نہیں لیتا۔ یوں لگتا ہے جیسے بارت کا یہ نظریہ براہِ راست سوسیور کے اُس نظریے سے ماخوذ ہے جو پارول (گفتار) کی ساری بُوقلمونی اور تغیّر کے عقب یا بطن میں زبان (Langue) کے نظام کی نشان دہی کرتا ہے۔ بارت نے بھی لکھت کے پسِ پُشت Codes کا ذِکر کیا ہے یعنی ایک ایسی تہ دَر تہ Space کا ذِکر جو Codes سے عبارت ہوتی ہے اور اَصلاً ایک ساخت یعنی Structure ہے جو ژونگ کے آرکی ٹائپ کی طرح اَندر سے خالی ہے؛ تاہم تہ ایسی تہوں، Codes اور Conventions سے یقیناً عبارت ہے جو دائمی ہیں۔ بارت کہنا یہ چاہتا ہے کہ تحریر ایسی ساخت ہے جو پیاز کے مشابہ ہونے کے باعث پرتوں کا ایک سلسلہ ہے لیکن جس کے اَندر کوئی پیغام یا معنی ملفوف نہیں۔ اُس نے اِسے ایک اَیسا لفافہ (envelope) بھی قرار دیا ہے جس کے اَندر خط موجود ہی نہیں۔ اِس حوالے سے اُس نے جاپانی ثقافت کا بھی ذِکر کیا ہے جو اُس کے بقول تمام تر اہمیت لفافے ہی کو دیتی ہے نہ کہ لفافے میں بند کسی چیز کو!

میں Text کی بحث کو طول دینا نہیں چاہتا، فقط اِس نکتے کو اُبھارنے کا متمنی ہوں کہ بارت نے جہاں لکھاریوں کو Ecrivain اور Ecrivant میں تقسیم کیا ہے، وہاں Text کی بھی دو اَقسام کا ذِکر کیا ہے یعنی Writerly اور Readerly کا۔ اِن میں سے Ecrivain اور Writerly کو ایک خانے میں اور Ecrivant اور Readerly کو دُوسرے خانے میں رکھنا چاہیے کیونکہ لکھاری کے حوالے سے جو اَوصاف Ecrivain کے ہیں، لکھت کے حوالے سے وُہی Writerly کے ہیں (اِن دونوں کو بارت نے افضل اَور معتبر جانا ہے) اِس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ بارت کا اصل مؤقف تبدیل نہیں ہوا، فقط اُس کا Stress تبدیل ہوا ہے...... کیوں تبدیل ہوا ہے، یعنی لکھاری کو اُس نے کیوں مسترد کیا ہے...... اِس بات کی وضاحت میں اُوپر کر چکا ہُوں۔

اَب آیئے قاری کی طرف! جس طرح رولاں بارت نے لکھاری اَور لکھت کو دو دو میں تقسیم کیا ہے، اُسی طرح قاری کو بھی دو میں بانٹ دیا ہے (دیکھیے بارت جوڑے بنانے کا کس قدر شائق ہے)! اِس سلسلے میں ایک تو اُس نے

اُس قاری کو نشان زد کیا ہے جو Text سے عام سی لذّت کشید کرتا ہے (لذت کے لیے بارت نے Plaisir کا لفظ استعمال کیا ہے) اور دُوسرے اُس قاری کو جو Text سے غایتِ انبساط حاصل کرتا ہے (اس کے لیے اُس نے لفظ Jouissance برتا ہے)۔

دراصل بارت نے لکھت کو جسم متصور کر کے اُس سے لطف اندوز ہونے کے عمل کو جنسی محبت کے دائرے میں سمیٹ لیا تھا۔ اُس کے مطابق' قاری کی حیثیت اُس Lover کی سی تھی جو محبوبہ (تحریر) کے جسمانی حُسن کا والہ و شیدا ہوتا ہے اور محبوبہ کی ہر ادا' اُس کی گفتگو کی چاشنی' رنگ رُوپ کی چاندنی' اُس کی خوشبو' لباس' بدن گداز' اُس کے پیکر کی خنکی یا گرمی ان سب سے لذت کشید کرتا ہے۔ تاہم بارت نے لذت کشید کرنے کے عمل کو بھی دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے اور ایسا کرتے ہوئے' لذت کوش قاری (Pleasure-Seeker) اور آنند کوش قاری (Ecstacy-Seeker) کے مابہ الامتیاز کو بھی آئینہ کر دیا ہے۔ بارت کے اپنے الفاظ میں:

> On the one hand, I need a general pleasure and on the other hand I need a particular pleasure, a simple part of the pleasure as a whole whenever I need to distinguish euphoria, fulfillment, comfort from shock, disruption, even loss which are proper to ecstacy.

بظاہر رولاں بارت نے سارا زور عمومی لذت کے حصول پر دیا ہے۔ موقف اُس کا یہ ہے کہ جس طرح بدن' مقصود بالذات ہے اور کسی نظریے' آدرش یا معنی کا حامل ہونے کے باعث دل کش ہے' اُسی طرح تحریر بھی اپنا مادی وجود رکھتی ہے اور اپنے مادی اوصاف ہی کی بنا پر قابلِ توجہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں جس طرح محبوبہ کا پورا وجود' اُس کے بدن سے مس ہونے والی اشیا مثلاً رُومال یا انگوٹھی یا لباس' نیز اُس کے جسم کے بعض حصے مثلاً آنکھیں اور عارض اور بال وغیرہ' لذت بہم پہنچاتے ہیں' اُسی طرح تحریر بھی اپنی خوبصورت لفظی تراکیب' تشبیہوں' استعاروں' تضمین' تصرف اور محاورے وغیرہ کے ذریعے قاری کو لذت بخشتی ہے۔ اِس سلسلے میں بارت نے چار مراحل یعنی Paranoid, Hysteric, Fetishist اور Obsessional کا ذکر کیا ہے جن کے متوازی' تحریر سے لطف اندوز ہونے والا قاری بھی ایسے ہی چار مراحل سے گزرتا ہے۔ مگر بارت کہتا ہے کہ تحریر سے لطف اندوز ہونے کا یہ عمل ایک عمومی وظیفہ ہے' لہٰذا بعض اوقات تحریر کو پڑھتے ہوئے قاری' عمومی لذت حاصل کرنے کے عمل کو ملتوی بھی کر دیتا ہے۔ کہہ لیجیے کہ خود تحریر جب Writerly نوع کی ہو تو قاری کے ہاں ایک متوازی منفی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جس میں وہ لذت کے حصول کو ملتوی کرتے ہوئے' جا بہ جا Gaps' چاک اور درزیں پیدا کرتا ہے جو ایک طرح کی محرومی کی مظہر ہوتی ہیں: اِن Gaps اور درزوں

کے نمودار ہونے سے قاری کو جو لذّت ملتی ہے، وہ عام قسم کی لذت سے مختلف ہوتی ہے۔ اِس ضمن میں بارت نے لکھا ہے کہ برہنہ بدن، اُس غایتِ اِنبساط (Ecstacy) کو پیدا نہیں کر سکتا جو لباس کے چاک میں سے لَو دیتے ہوئے بدن سے حاصل ہوتی ہے۔ اِس اعتبار سے بارت نے قاری کو بھی دو میں تقسیم کر دیا ہے، یعنی وہ قاری جو عمومی لذّت کشید کرتا ہے اَور وہ قاری جو غایتِ اِنبساط حاصل کرتا ہے۔

آیئے، اَب اِس بحث پر ایک عمومی نظر ڈالیں! آپ محسُوس کریں گے کہ رولاں بارت کا فکری نظام، ایک تثلیث پر اُستوار ہے جو "لکھاری، لکھت اَور قاری" سے مرتب ہُوئی ہے۔ بارت نے سب سے پہلے لکھاری کا ذِکر کرتے ہوئے Ecrivant اَور Ecrivain کی نشان دہی کی ہے اَور کہا ہے کہ مقدمُ الذکر، کمتر اَور موٴخرالذکر، برتر ہے۔ اِس کے بعد اُس نے لکھت کا ذِکر کرتے ہوئے، اِسے Readerly اَور Writerly میں تقسیم کیا ہے اَور یہ موٴقف اِختیار کیا ہے کہ مقدمُ الذکر، عام مگر موٴخرالذکر، خاص ہے۔ آخر میں اُس نے قرأت پر توجّہ مرکوز کرتے ہوئے قاری کو لذّت کوش اَور آنند کوش میں تقسیم کر دیا ہے اَور یہ تاثر دیا ہے کہ قرأت کے دَوران میں آنند اَور غایتِ اِنبساط کے جو لمحات آتے ہیں، وہی قرأت کا ثمرِ شیریں ہیں۔ چنانچہ اُس کا نظامِ فکر اِن دو خانوں میں بٹا ہُوا نظر آتا ہے:

(1) Plaisir, Readerly, Ecrivant (2) Jouissance, Writerly, Ecrivain

حقیقت یہ ہے کہ اِبتدا ہی سے رولاں بارت کے ہاں ایک بے حد توانا اَور زرخیز خیال موجود تھا جو آخر تک اُس کا ہم سفر رہا۔ اَپنے سفر کے دَوران میں بارت ہر منزل پر چند لمحوں کے لیے رُکا اَور منزل کو اَپنے "خیال" کے جھروکے میں سے دیکھنے کے بعد اگلی منزل کی طرف چل پڑا۔ لکھاری، لکھت اَور قاری، اِسی سفر کی تین منازِل تھیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ بارت نے اَپنے اِس سفر کو ایک Text تصوّر کرتے ہوئے اِس سے لطف کشید کرنے کی جو کوشش کی، وہ disentangle کرنے پر منتج ہوئی نہ کہ decipher کرنے پر! چونکہ بارت معنی یا جوہر کو مانتا ہی نہیں تھا، اِس لیے اُسے کچھ decipher نہیں کرنا تھا؛ اُسے تو صرف disentangle کرنا تھا، چاہے وہ اِس disentanglement کا مظاہرہ پیاز کے پرت اُتارنے میں کرتا یا جراب کو اُدھیڑنے میں! بارت کہتا ہے کہ اصل لطف کھولنے میں، بے نقاب کرنے میں ہے...... اِس لیے نہیں کہ اَیسا کرنے پر اَندر سے کوئی شے برآمد ہوگی (کیونکہ شے تو موجود ہی نہیں)...... مثلاً جراب کے معاملے میں جب دھاگے کو گرہوں اَور پرتوں سے آہستہ آہستہ نجات ملے گی تو آخر میں دھاگے کے سِوا باقی کچھ نہیں بچے گا۔

بارت کے نزدیک یہ دھاگا ہی اصل سٹرکچر ہے اور دھاگے کا مختلف صورتیں اختیار کرتے چلے جانا' اُن Codes کے تابع ہے جن سے یہ دھاگا مرتب ہوا ہے۔ عاشق' شاعر' رقاص موسیقار (لکھاری' قاری) اس جراب (لکھت) کو اُدھیڑنے ہی کی کوشش میں لطف اُٹھاتے ہیں۔ اگر وہ یہ کہیں کہ اُدھیڑنے کے اس عمل سے اُنھیں بالآخر کسی معنی یا جوہر تک رسائی حاصل ہوگی تو یہ اُن کا خیال خام ہے۔ ہمارے ہاں پنجاب میں یہ مثل مشہور ہے کہ کھدّو (کپڑے کے گیند) کو کھولیں تو اُس میں سے لیریں (یعنی کپڑے کی کترنیں) ہی برآمد ہوں گی یعنی کچھ بھی برآمد نہیں ہوگا: اس مثل کا اطلاق رولاں بارت کے مرکزی خیال پر بخوبی ہو سکتا ہے۔ اپنی کتاب *Image Music Text* میں بارت لکھتا ہے:

> In the multiplicity of writing, everything is to be disentagled, nothing deciphered, the structure can be followed, run (like the thread of a stocking) at every point and at every level, but there is nothing beneath; the space of writing is to be ranged over, not pierced; writing ceaselessly posits meaning, ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning In precisely that way literature, by refusing, to assign a secret, an ultimate meaning, to the text (to the World as TEXT) liberates what may be called an anti-theological activity, an activity that is truly revolutionary since to refuse to fix meaning is in the end, to refuse God (p.147)

دیکھیے کہ رولاں بارت کی اس تحریر میں نطشے کی آواز کتنی صاف سنائی دے رہی ہے! بارت جب کہتا ہے کہ Text میں کوئی معنی نہیں ہوتا تو وہ دُوسرے لفظوں میں یہ کہتا ہے کہ کائنات کے Text میں بھی کوئی حقیقتِ عظمٰی بطور معنی موجود نہیں۔ اس معاملے میں نطشے تو خیر اُس کا جدِّ امجد ہے ہی' میرا خیال ہے کہ اُس نے' اِس معاملے میں' کوانٹم طبیعیات سے بھی کچھ روشنی حاصل کی ہے۔ کوانٹم طبیعیات کے مطابق ''حقیقت'' بیک وقت Wave بھی ہے اور پارٹیکل بھی۔ تاہم جب ہم اِس کا ''ویو رُوپ'' دیکھتے ہیں تو اِس کا ''پارٹیکل رُوپ'' نظروں سے اوجھل ہو جاتا ہے اور جب ''پارٹیکل رُوپ'' دیکھتے ہیں تو ''ویو رُوپ غائب ہو جاتا ہے: جب دونوں کو بیک وقت دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو دونوں دُھندلا جاتے ہیں۔ مگر کیا اس اجتماعی رُوپ کے نظر نہ آنے سے اجتماعی رُوپ کی نفی ہو جاتی ہے؟ اصل بات یہ ہے کہ حقیقتِ عظمٰی کے ہزاروں نام' لاکھوں اوصاف' کروڑوں صورتیں اور اربوں پیکر ہیں اور اسے disentangle کرنے کی کوئی بھی کوشش کامیاب نہیں ہو سکتی۔ وجہ یہ کہ ''لا محدود و لازوال'' کی پُوری معرفت حاصل ہی نہیں ہو سکتی۔ البتہ حضوری کا اِمکان ہو سکتا ہے اور حضوری ہی وہ غایتِ انبساط (Ecstacy) مہیا کرتی ہے جسے بارت نے Jouissance کا نام دیا

تھا مگر اُس کا یہ کہنا کہ کائنات کے Text میں کوئی معنی نہیں، اِس لیے محلِ نظر ہے کہ کائنات پیاز نہیں جس کے پرت اُتارتے ہوئے آپ اُس مقام پر پہنچ جاتے ہیں جس کے آگے کوئی اَور پرت نہیں۔ کائنات کے پرت تو لاتعداد ہی ہیں اَور جب اِن سب کو اُتارا نہیں جا سکتا تو پھر کوئی بھی رولاں بارت پورے وثوق سے کیونکر یہ اعلان کرسکتا ہے کہ پرتوں کے نیچے معنی موجود نہیں! اصل بات یہ ہے کہ جب بھی کسی مغربی مفکر کو حقیقتِ عظمیٰ کے سابقہ رُوپ کو عبور کرنے کی توفیق ہُوئی ہے، اُس نے حقیقتِ عظمیٰ ہی کی نفی کر دی ہے اَور اِس بات کو فراموش کر دیا ہے کہ عبور کرنے کے بعد جو "نئی حقیقت" اُس پر منکشف ہوئی ہے، وہ بھی تو حقیقتِ عظمیٰ ہی کا ایک رُوپ ہے۔ مغرب میں اُنیسویں صدی کے اِختتام تک ایک اَیسا سٹرکچر رائج اَور مقبول تھا جو نظامِ شمسی کے مشابہ ہونے کے باعث Centre-Oriented تھا اَور جس میں ایک سُورج یا ایک معنی کا اِدراک ہوتا تھا؛ مگر بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی مرکز کی جگہ پیٹرن نے لے لی، لہٰذا ایک Pattern-Oriented سٹرکچر اُبھر آیا جو کسی ایک معنی یا ایک مرکز کا داعی نہیں تھا، وہ پورے سٹرکچر کے ہر نقطے کو مرکز کی صورت میں دیکھتا تھا (کوانٹم طبیعیات کا بوٹ سٹریپ نظریہ اِسی بات کو پیش کرتا ہے)۔ مشرق کے متعدد صُوفیانہ مسالک میں یہ نظریہ پہلے ہی پیش کیا جا چکا ہے، مغرب والوں نے کوئی نئی بات دریافت نہیں کی: مشرق والے تو ہمہ اَوست اَور ہمہ اَز اَوست کے نظریوں میں بھی حقیقتِ عظمیٰ ہی کے وُجود کا اِعتراف کرتے آئے ہیں مختصراً عرض کرنے کی جسارت کرتا ہُوں کہ رولاں بارت کے ہاں اکریوین، Writerly اَور Jouissance کے زاویے درست ہیں اَور لکھت یا کائنات کو سٹرکچر قرار دینے کا زاویہ بھی غلط نہیں، مگر اِس سے معنی یا جوہر یا حقیقتِ عظمیٰ کی نفی کا کوئی پہلو پیدا کرنا قطعاً قابلِ قبول نہیں۔

ساخت شکنی

پسِ ساختیات کے مباحث میں سب سے زیادہ گفتگو دریدا کے پیش کردہ ڈی کنسٹرکشن کے نظریے پر ہُوئی ہے جس کا مفہوم ساخت کے مرکز یعنی centre کا اِنہدام ہے۔ اُردو میں لفظ ڈی کنسٹرکشن کے لیے اوّل اوّل ''ردِ تعمیریت'' کی ترکیب رائج ہُوئی تھی مگر اِس سے ڈی کنسٹرکشن کا اصل مفہوم واضح نہیں ہوتا تھا۔ جب نظام صدیقی نے اِس ترجمے کی ناموزونیت کی طرف اِشارہ کیا تو ردِ تعمیریت کے بجائے ''ردِ تشکیل'' کی ترکیب قبول کر لی گئی۔ میں نے کئی برس پہلے جب ''تنقید اور جدید اُردو تنقید'' کے نام سے کتاب لکھی تو اِس کے لیے ''ساخت شکنی'' کی ترکیب اِستعمال کی تھی۔ تاحال' میں اِسی ترجمے کی موزونیت کا قائل ہوں۔ میرا خیال ہے کہ ساری غلط فہمی ڈی کنسٹرکشن میں موجود لفظ کنسٹرکشن سے پیدا ہُوئی ہے۔ کنسٹرکشن کا لغوی مفہوم تعمیر یا تشکیل ہے جب کہ لغت ہی میں اس لفظ کا معنی' سٹرکچر یا ساخت بھی موجود ہے مگر ترجمہ کرنے والوں نے اِس کی طرف توجّہ نہیں کی۔ چونکہ ڈی کنسٹرکشن کے نظریے میں ساری بات ''ساخت'' کے حوالے سے کہی گئی ہے نہ کہ تعمیر یا تشکیل کے حوالے سے' لٰہذا میری رائے میں اِستزاد ساخت کا ہُوا نہ کہ تعمیر یا تشکیل کا! آپ چاہیں تو ردِ ساخت کی ترکیب بھی قبول کر سکتے ہیں مگر لفظ ''رد'' میں ایک طرح کا فاصلہ مُضمر ہے جیسے کسی چیز سے لاتعلق ہونے کی کوشش کی جا رہی ہو جبکہ ڈی کنسٹرکشن میں نقاد نسبتاً زیادہ فعّال کردار اَدا کرتا ہے: وہ دراصل ساخت کو نہیں' ساخت کے مروّج تصوّر کو (جو logocentrism پر اُستوار ہے) منہدم کرنے کی کوشش کرتا ہے: لٰہذا ڈی کنسٹرکشن کے لیے ساخت شکنی کی ترکیب ہی موزوں ہے۔

کسی لفظ یا ترکیب کے ترجمے کو قبول یا ردّ کرنا محض پسند یا ناپسند کا معاملہ نہیں۔ اِس کے لیے ضروری

ہے کہ پہلے اُس نظریے، تصوّر یا مفہوم کے مضمرات سے کماحقہٗ آگاہ ہُوا جائے جس کے لیے کوئی لفظ یا ترکیب استعمال ہُوئی ہے، تاکہ ترجمہ کرتے ہوئے اصل کی رُوح کو اپنی زبان میں منتقل کیا جا سکے۔ میں اگلے چند صفحات میں کوشش کروں گا کہ ڈی کنسٹرکشن کے سیاق و سباق کو پیش کروں تاکہ اِس کے موزوں اُردو ترجمے کے سلسلے میں کچھ زمین ہموار ہو سکے۔

بیسویں صدی سے قبل مغرب میں ایک ایسی ساخت کا تصوّر رائج تھا جو logocentrism پر اُستوار اَور نظامِ شمسی کے مشابہ تھی۔ قدیم مذاہب سے لے کر نیوٹن کی طبیعیات تک اُسی ساخت کو قبول کیا گیا تھا جس میں مرکز، ساخت کے اَندر ہوتے ہوئے بھی، ساخت سے باہر تھا اَور مرکز کی حیثیت موجودگی (presence) متکلم لفظ (بصورتِ حکم) یا ماورائی مدلول کی تھی اَور ساخت اَور اُس کے مرکز کا رِشتہ وُہی تھا جو خالق اَور مخلوق میں ہوتا ہے۔ گویا ایک طرح کا دُوئی کا تصوّر رائج تھا۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ مشرق 'مغرب' دونوں خِطّوں میں' دُوئی کا تصوّرِ حقیقت کو جاننے کے لیے ایک حربے کے طَور پر استعمال کیا جاتا رہا ہے۔ مشرق میں ین اَور یانگ' اہرمز اَور اہرمن' پرش اَور پرکرتی اَور مغرب میں Being اَور Becoming نیز Logos اَور Eros اَور Essence اَور Existence ایسے دُوئی کے مظاہر پر طویل بحثیں ہوتی رہی ہیں۔ مغرب میں کارٹیزین (Cartesian) فلسفہ اِس دُوئی کی نمایاں ترین مثال تھا جس میں subject (ہمارے ہاں سبجیکٹ کا ترجمہ موضوع کیا گیا ہے جو فلسفیانہ مباحث کے حوالے سے ناموزوں ہے) بطورِ Cogito یا ناظر' اَور Object بطورِ منظور موجود تھا۔

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی بہت سے سائنسی اَور علمی شعبوں میں ایسی پیش رفت ہُوئی کہ مرکز کا رائج تصوّر قابلِ قبول نہ رہا۔ اِس نئی فکری جہت کو فلسفے کی زبان میں Decentring کے لفظ سے موسوم کیا گیا مگر یہ لفظ اُن معنوں میں استعمال نہ ہوا جن میں اِسے بعد ازاں ساخت شکنی کے مبلغین نے استعمال کیا۔ بظاہر یہ بات کچھ عجیب سی نظر آتی ہے مگر اِس ساری صورتِ حال کا بغور جائزہ لینے کے بعد' میں اِس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ اُس زمانے میں لامرکزیت کے جس تصوّر کو اِتنے زور شور سے پیش کیا گیا' اُس سے مرکز کا بطلان لازم نہیں آیا تھا' اِس کی توسیع ہُوئی تھی بعینہٖ جیسے وَحدت الوجودی مسلک نے مذاہب کے Logocentrism مسلک میں یُوں توسیع کی تھی کہ حقیقت کی خالق اَور مخلوق میں تقسیم کے تصوّر کی قلبِ ماہیت ہوگئی تھی (واضح رہے کہ وَحدتُ الوجودی مسلک میں قطرے اَور دجلے کی تمثیل پیش کرکے اِسی بات کا

انکشاف کیا گیا تھا کہ پانی ہونے کے حوالے سے ان دونوں کی تفریق بے بنیاد ہے)۔ اسی طرح بیسویں صدی میں Decentring کا جو تصوّر پیش کیا گیا' اُس نے سسٹم' کوڈ یا اصل' الاصول کے حوالے سے مرکز کو ساخت کے اَندر یا باہر ایک الگ اکائی کے طور پر متصوّر کرنے کے بجائے ساخت پر محیط قرار دیا: یُوں وَحدتُ الوجودی مسلک کی طرف واضح پیش قدمی وجود میں آگئی۔

اس سلسلے میں سب سے پہلے مَیں طبیعیات میں ہونے والی پیش رفت کا ذِکر کروں گا۔ آئن سٹائن سے پہلے مکاں اَور زماں دو مختلف اکائیاں تھیں جو دُوئی کی اَساس پر اُستوار تھیں۔ آئن سٹائن نے اِس دُوئی کو غلط قرار دیتے ہوئے Space-Time Continuum کا نظریہ پیش کر دیا۔ دُوسری طرف کوانٹم طبیعیات نے جب ذرّے (Atom) کے اَندر جھانکا تو اُسے معلوم ہُوا کہ کائنات کی خشتِ اوّل یعنی Building Block کوئی ٹھوس وجود نہیں رکھتی' یہ رِشتوں کی ایک گرہ ہے۔ دراصل ذرّے کے مرکزے میں موجود Hadrons کے اَندر اُترنے پر یہ انکشاف ہوا کہ وہ Quarks پر مشتمل ہیں جو ٹھوس وجود نہیں رکھتے: یعنی کائنات کسی ٹھوس بنیاد پر نہیں' رِشتوں کے ایک "پیٹرن" پر اُستوار ہے جو لا مرکزیّت کا حامل ہے۔ گویا "مرکز" کی جگہ پیٹرن کو مل گئی۔

سوشیولوجی میں اہم ترین آواز درکھیم کی تھی جس نے اَفراد اَور طبقات کی تفریق اَور تقسیم کے عقب میں موجود اُس Social Milieu کو نشان زد کیا جو اَصلاً سماجی قوانین اَور روایات کا ایک سسٹم تھا۔ اسی طرح فرائیڈ اَور اُس کے بعد ژونگ نے شعوری سطح کی ساری تفریق اَور تقسیم کے بطن میں "لاشعور" کو دریافت کیا جو انسانی تجربات کی کھائیوں (رِشتوں) پر مشتمل تھا اَور ایک سسٹم ہی کا درجہ رکھتا تھا۔ لسانیات کے میدان میں سوسیور (Saussure) نے کہا کہ پارول (Parole) کا تمام تر مدّ و جزر اُس زبان (Langue) کے تابع ہے جو پارول کی بُنت میں گرامر یا اصل' الاصول کے طور پر موجود ہوتی ہے: گویا سوسیور نے بھی سسٹم ہی کے وُجود کو اُجاگر کیا۔ عمرانیات میں لیوی سٹراس نے اسطورہ کے سلسلے میں انکشاف کیا کہ جملہ بھانت بھانت کی اَساطیر کی بُنت میں ایک "مہا اَسطور" موجود ہے جس کے بنیادی سسٹم ہی کے مطابق مختلف اَساطیر خلق ہُوئی ہیں۔ فلسفے کی سطح پر برگساں نے مُرورِ زماں یعنی Serial Time کے عقب میں اُس زمانِ مسلسل یعنی Duration کا ذِکر کیا جس میں تمام زمانے سمٹ کر بے زماں ہو جاتے ہیں: مُراد یہ کہ بے زمانی وہ سسٹم ہے جس میں سے زمانے کا اُفق برآمد ہوتا ہے۔ موجودیت والوں نے کہا کہ

In-Itself پوری طرح لبریز اَور مکمل ہے ؛ یہ اتنا وسیع، غالب اَور بے کنار ہے کہ کوئی شے اِس سے باہر نہیں رہ سکتی، اِنسانی حقیقت (Human Reality) ہمہ وقت خود کو اس کے جبڑے میں اَٹکے ہوئے محسُوس کرتی ہے، یہ اُسے کسی بھی وقت نگل سکتا ہے ؛ مگر بقولِ سارتر، جب اِنسانی حقیقت کسی شدید بحرانی کیفیت میں مبتلا ہوتی ہے تو Being-in-Itself میں شگاف نمودار ہو جاتا ہے جس میں سے وہ Being-in-Itself کو اُس کی ننگی حالت میں دیکھ لیتی ہے اَور یوں گویا دہشت، بے معنویت اَور متلی کی کیفیات میں مبتلا ہو کر یکایک جاگ اُٹھتی ہے۔ یہ جاگ اُٹھنا ہی اُس کی آزادی ہے۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ صُوفیا کے ہاں شگاف میں سے جوہر کی جھلک پانا ایک عارفانہ تجربہ ہے جو وَجد کی حالت طاری کر دیتا ہے جب کہ موجودیت والوں نے جس تجربے کو بیان کیا ہے، وہ عرفان کا لمحہ تو ہے مگر اَیسا عرفان جو وَجد کے بجائے دہشت، متلی اَور بے معنویت کے احساس کو اُبھارتا ہے۔ اِس بحث میں پڑے بغیر کہ صُوفی اَور موجودی فلسفی میں سے کس کا تجربہ سچّا ہے، مجھے صرف اِس بات کی طرف اشارہ کرنا ہے کہ موجودیت نے بھی "جوہر" کو مسترد کرنے کے بجائے اس کے وسیع تر رُوپ ہی کی طرف اشارہ کیا ہے ہر چند کہ خود کو اِس رُوپ کے صرف منفی پہلوؤں تک محدود رکھا ہے۔ اَدب کے میدان میں ایلیٹ نے روایت کا ذِکر چھیڑا جو متحجر نہیں تھی، حال کے اَندر ایک زِندہ شے یا سسٹم کی صورت میں کارفرما تھی۔ رُوسی ہیئت پسندوں نے ہیئت کی دُوئی کو مسترد کرتے ہوئے Text ہی کو اصل حقیقت سمجھا اَور "نئی تنقید" نے تخلیق کو مصنف کے تابع قرار دینے کے بجائے اسے مقصُود بالذات خود مختار اکائی جانا جس کا اِنفراسٹرکچر ہی سب کچھ تھا۔ ساختیات نے تصنیف کے اَندر کی شعریات یعنی Poetics کا سسٹم دریافت کرنے کی کوشش کی، چنانچہ قاری کا کام اس سسٹم کی کارکرگی کو دیکھنا قرار پایا۔

غور کیجیے کہ مصنف یا خالق کو مسترد کرنے کی یہ ساری کارروائی مصنف، خالق یا مرکز کے وسیع تر دائرۂ کار کا اِثبات کر رہی تھی علم و اَدب کے سارے شعبے خالق اَور مخلوق کے ایک نئے رِشتے کو سطح پر لا رہے تھے۔ اَب خالق اپنی تخلیق سے فاصلے پر کھڑا ایک ناظِر نہیں تھا، وہ تخلیق کے رگ و پے میں رُوحِ رواں کی طرح موجود تھا۔ رُوحِ رواں کہنا بھی شاید ٹھیک نہیں کہ وہ تو تخلیق کے سارے اَجزا اَور رِشتوں کے ربطِ باہم کا نام ہے۔ دُوسرے لفظوں میں، خالق کو اَب Logos, Cogito یا مصنف کا درجہ تفویض کرنے کے بجائے ایک سسٹم، نظام، یا اصل الاصول کے طور پر قبول کر لیا گیا۔ اِسی لیے میرا مؤقف ہے کہ مغربی فکر کی یہ ساری پیش رفت مشرق کے وَحدت الوجودی مسلک ہی کے مشابہ تھی جس نے قطرے اَور سمندر کے فرق کو

یہ کہہ کر مسترد کر دیا تھا کہ اصلاً یہ دونوں "پانی" ہیں یعنی پانی ہزار صورتیں تبدیل کرنے پر بھی پانی ہی رہتا ہے! اسی طرح حقیقتِ اولیٰ لاکھوں کروڑوں صورتیں اختیار کر لے' اپنی اصل میں تو واحد' غیر منقسم اور رنگوں صورتوں اور زمانوں سے ماورا ہی رہے گی۔ مشرق والوں نے اس نظریے کے تحت "صورتوں کے غدر" کو مایا یا فریبِ نظر کہہ کر مسترد کر دیا اور خود رُہبانیت اور ترکِ دُنیا کی طرف جھک گئے۔ مغرب والوں نے ایسا نہیں کیا: اُنھوں نے موجود کو اُس کے سارے تنوّعات اور پیچ و خم کے ساتھ قبول کر لیا اور اُسے ایک ساخت قرار دے ڈالا جو رِشتوں اور لکیروں اور کھائیوں کا ایسا سسٹم تھا جو ہمہ وقت رقص کی حالت میں تھا۔ واضح رہے کہ رقص بجائے خود ایک سسٹم یا گرامر سے عبارت ہے۔ اس ساری بحث سے یہ نتیجہ اخذ ہوا کہ مغرب میں ساخت کا جو تصوّر بیسویں صدی میں رائج ہُوا' اُس نے Presence کے بجائے Metaphysics of Presence کو' خالق کے بجائے اُس کی تخلیقیّت کو' نیز صورتوں کے غدر (جسے مشرق والوں نے مایا یا سراب کہا تھا) میں موجود سسٹم کو اہمیت بخش دی۔ دریدا کی ڈی کنسٹرکشن نے اس سسٹم کو منہدم کرنے کی کوشش کی۔ گویا بیسویں صدی سے پہلے کے Logocentrism سے اصل انحراف ڈی کنسٹرکشن نے کیا نہ کہ ساختیات نے!

عرض کرتا چلوں کہ اس سلسلے میں خطرے کی گھنٹی تو نارتھ روپ فرائی نے پہلے ہی بجا دی تھی جب اُس نے اپنی کتاب *The Anatomy of Criticism* میں لکھا تھا کہ:

> جب تک "مرکز" نہ ہو' ساخت کا تصوّر کیا ہی نہیں جا سکتا کیونکہ ایسی صورت میں ایک بے مہار' آزاد تلازمۂ خیال کے سوا کچھ وجود میں نہ آسکے گا۔ اگر آرکی ٹائپ واقعتہً موجود ہیں تو پھر ایک خود کفیل اور خود مختار ادبی کائنات بھی یقیناً موجود ہے۔ لہٰذا آرکی ٹائپل تنقید' یا تو ایک لامتناہی گنجلک (Labyrinth) ہے' جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں یا پھر ہمیں ماننا ہوگا کہ ادب کی ایک کُلی حیثیت ہے۔

نارتھ روپ فرائی نے لامتناہی گنجلک کے لیے an endless labyrinth without any outlet کے الفاظ لکھے تھے۔ اس پر تبصرہ کرتے ہوئے فرینک لینٹریشیا (Frank Lentricchia) نے اپنی کتاب *After the New Criticism* میں لکھا ہے کہ وہ شے جسے دریدا نے Structurality of Structure سے موسوم کیا ہے' نارتھ روپ فرائی نے اُسے مندرجہ بالا جملے میں بخوبی بیان کر دیا ہے۔

دریدا نے حقیقت کو ایسی گنجلک قرار دیا جس کا نہ تو کوئی مرکز تھا اور نہ سسٹم' اور نہ ہی جس سے باہر نکلنے

کا کوئی راستہ تھا۔ یہ ایسا نظریہ تھا جس نے مغرب کے فکری نظام کو بنیادوں تک ہلا کر رکھ دیا۔ چنانچہ اس نظریے کے بطلان کے لیے مغرب کے بیشتر مکاتب ایک ہی پلیٹ فارم پر جمع ہو گئے: ان میں اسطوری نقاد بھی تھے، فرائیڈ کے پیروکار بھی، ساختیاتی نقاد اور "نئی تنقید" کے مبلغین بھی، شکاگو مکتبۂ فکر کے ہم نوا اور اخلاقی نقطۂ نظر والے بھی! دوسری طرف دریدا کو پال ڈی مین، ہیلس ملر، جارج ہارٹ مین اور جوزف رڈل ایسے پیروکار مل گئے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ Yale Critics کا پورا گروپ اس کا ہم نوا بن گیا۔

ڈی کنسٹرکشن کے مطابق "مرکز" کا وجود ایک مفروضہ ہے: مرکز، ساخت کے اندر ہے نہ باہر۔ اگر مرکز نہیں ہے تو اس کا مطلب سوائے اس کے اور کیا ہے کہ خالق، مصنف، آرکی ٹائپ، علم کا فیلڈ اور Cogito بھی موجود نہیں۔ تاریخی تنقید (Historical Criticism) نے ادب کے حوالے سے خالق یا مصنف کے وجود کا اقرار اور اس کی غالب حیثیت کا اعتراف کیا تھا؛ مگر اس کے بعد روسی ہیئت پسندی نے تصنیف کے لسانی وجود کا، نئی تنقید نے تصنیف کے انفراسٹرکچر کا اور ساختیات نے ساخت میں مضمر شعریات کے نظام کا اثبات کر کے، خالق یا مصنف کی جگہ ایک طرح کے سسٹم کو دے دی تھی۔ ڈی کنسٹرکشن نے جب سسٹم کی نفی کی تو گویا مرکز کی اس حیثیت کو بھی باطل قرار دے دیا جو خالق یا مصنف کی تھی۔ یوں ڈی کنسٹرکشن نے اپنے تئیں ادب کو Metaphysics of Presence سے پوری طرح نجات دلا دی۔

ڈی کنسٹرکشن نے مرکز کے تصور کو ختم کیا تو موجودگی کی حیثیت ایک ایسی بے سمت، آغاز و انجام سے بے نیاز گنجلک کی سی ہو کر رہ گئی جو کسی بھی نظام یا سسٹم کے تابع نہیں تھی۔ اب موجودگی ایک لا متناہی لفظوں کا جنگل تھی۔ اسے رقص کہنا بھی درست نہیں کیونکہ رقص کے پس پشت بھی گرامر یا سسٹم موجود ہوتا ہے۔ اسے تو Free Play یا آزاد تلازمۂ خیال بلکہ دیوانے کا آزاد تلازمۂ خیال کہنا چاہیے جو نظم و ضبط سے قطعاً عاری ہوتا ہے۔ درختوں کے ذخیرے (یعنی Forest) اور جنگل میں بڑا فرق ہے۔ ذخیرۂ انسان خود لگاتا ہے اور اسے ایسی خاص ترتیب سے لگاتا ہے جو اس کے ذہن کی خاص ترتیب کا عکس ہوتی ہے جب کہ جنگل، خود رَو ہے اور کسی ترتیب کے تابع نہیں۔ ڈی کنسٹرکشن نے ادب کو اور ادب کے حوالے سے ساری "موجودگی" کو مرکز سے منقطع کر کے ہر قسم کے حوالے (reference) سے بھی منقطع کر دیا اور یوں اسے الفاظ اور مشاہدات کا ایک جنگل قرار دے ڈالا۔ ڈی کنسٹرکشن کے مطابق مرکز، سمت، اصول اور سسٹم سے لاتعلق موجودگی، ایک گہراؤ تھی جس کے لیے Abground (یعنی

Abyss) کا لفظ موزوں تریں تھا۔ پُرانے عہد نامے میں لکھا ہے :

> خُدا نے اِبتدا میں زمین و آسماں کو پَیدا کیا اَور زمین وِیران اَور سُنسان تھی اَور گہراؤ کے اُوپر اَندھیرا تھا اَور خُدا کی رُوح 'پانی کی سطح پر جنبش کرتی تھی۔

مگر ڈی کنسٹرکشن کی رُو سے یہ نتیجہ اَخذ ہوگا کہ صرف ''گہراؤ'' موجود تھا' خدا کی رُوح موجود نہیں تھی۔ میں نے جب ۱۹۷۱ء میں ''تخلیقی عمل'' لکھی تو تخلیق کاری کے عمل میں گہراؤ یا نراج کو محض ایک مرحلہ قرار دیا تھا۔ میرے الفاظ یہ تھے:

> جس طرح اَساطیر (اَور پُرانے عہد نامے) کے مطابق کائنات کی تخلیق آبی اِنتشار' گہراؤ یا بے ہیئتی (نراج) کی حالت سے ہوئی تھی' بالکل اُسی طرح فنی تخلیق بھی ایک بے پایاں حالتِ ناموجود سے جنم لیتی ہے۔ وژن کی صورت پذیری جس کچے مواد سے ہوتی ہے' اُس کا پہلے بے ہیئت اَور بے صورت ہونا بلکہ ''ناموجود'' کے زمرے میں آنا ضروری ہے۔ یوں تخلیق کے پسِ پُشت کسی منطقی یا شعوری عمل کی کہانی ناپید ہو جاتی ہے اَور تخلیق یُوں سامنے آجاتی ہے' جیسے اوّل اوّل کائنات عدم سے وجود میں آئی تھی۔

گو یا میں نے گہراؤ کو ''ماندگی کا ایک وقفہ'' قرار دیا تھا (جو اَصلاً عدم تسلسل یعنی discontinuity کا لمحہ تھا) اَور یہ مؤقف اختیار کیا تھا کہ گہراؤ، نراج یا بے ہیئتی سے تخلیق کا کوندا لپک کر باہر آتا ہے یعنی ایک تخلیقی جَست وجود میں آجاتی ہے۔ دُوسری طرف ڈی کنسٹرکشن یا ساخت شکنی کا نظریہ (جسے مغرب میں ۱۹۷۰ء کے بعد فروغ حاصل ہوا) 'گہراؤ کو اصل حقیقت کہنے پر بضد تھا۔ اُس کے مطابق اِس گورکھ دھندے سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ اَدبی تخلیق کی حیثیت لفظوں کے اَیسے گورکھ دھندے یا جنگل کی سی ہے جس کے اَندر ایک بے سمت' پیچ در پیچ سفر وجود میں آتا ہے۔ گہراؤ کی موجودگی کا یہ کربناک احساس اَور اِدراک' ذہن کو پریشاں خیالی یا anxiety کے سپرد کر دیتا ہے کیونکہ گنجلک میں محبوس اِنسان خود کو قطعاً بے سہارا محسُوس کرتا ہے۔ مرکز کے وجود پر سے ایمان کا اُٹھ جانا اِنسان کو ''نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں'' کی کربناک کیفیت میں لاکھڑا کرتا ہے۔ اصلاً یہ وُہی احساس ہے جس کا سامنا موجودیت والوں کو اُس وقت کرنا پڑا تھا جب وہ موجودگی کو اُس کی ننگی حالت میں دیکھنے لگے تھے۔ بے معنویّت کی اِس جاں لیوا صورتِ حال کے پیشِ نظر' ساخت شکنی کے بعض مبلغین (بالخصوص بارٹ مین) نے یہ سوال کیا ہے کہ اِس ''موجودگی'' سے آگے کیا ''اصل موجودگی'' نہیں ہے' جس کی طرف ہم بڑھنا چاہ رہے ہیں! مجھے ذاتی طور پر اِس سوال سے بہت خوشی ہوئی ہے کیونکہ میں نے ''تخلیقی عمل'' میں یہی بات ثابت کرنے کی کوشش کی تھی کہ گہراؤ،

تخلیق کاری میں محض ایک مرحلہ ہے...... ایک اَیسا مرحلہ جس میں اَشیا اَور مظاہر اَپنی سابقہ صُورتوں' ناموں' اپنی شناخت' اپنے پورے وجود سے دست کش ہوکر' زاج (Chaos) میں ڈھل جاتے ہیں۔ اصل مرحلہ تو اِس سے آگے ہے جہاں گہراؤ کے بے چہرہ عالَم سے تخلیق کی جَست نمودار ہوتی ہے یعنی کُن فیکون کا اِثبات ہو جاتا ہے۔

آیئے' اَب اِس سارے منظر نامے پر ایک مجموعی نظر ڈالتے ہیں!

پچھلے سَو برس میں مغربی تنقید چار مراحل سے گزری ہے۔ پہلا مرحلہ "تاریخی سوانحی تنقید" کا تھا جس میں مرکز کو تمام تر اَہمیت تفویض کی گئی اَور اسی حوالے سے مصنف (لکھاری) خالق اَور Presence کو تخلیق کاری کا محرک قرار دیا گیا۔ دُوسرا مرحلہ "نئی تنقید" کا تھا جس میں مصنف کی نفی کر دی گئی اَور تصنیف (لکھت) کی موجودگی کو خودکار اَور خودکفیل اِکائی کے طور پر تسلیم کر لیا گیا۔ تیسرا مرحلہ "ساختیاتی تنقید" کا تھا جس میں اُس سسٹم' کوڈ یا شعریات (Poetics) کا حوالہ تھا جو تصنیف کی ساخت کی بُنت میں موجود تھی۔ چوتھا مرحلہ ساخت شکنی کا تھا جس میں اُس گنجلک (Labyrinth) کا حوالہ تھا جو اَصلاً ایک گہراؤ یا Abyss تھی...... ایک اَیسا گہراؤ جس کا نہ تو کوئی مرکز یا خالق (مصنف) تھا اَور نہ ہی جس کے عقب یا بطن میں کوئی سسٹم موجود تھا: دیکھا جائے تو یہ ایک گورکھ دھندا تھا جس کا آغاز تھا نہ اَنجام' جس کے تمام راستے ناپید تھے' جس کا خارج تھا نہ داخل' بامِ ثریا نہ تحت الثریٰ...... ڈی کنسٹرکشن کا کام اِس گنجلک کے اَندر سفر کرنا اَور اِس کے تہ در تہ وُجود کو کھولنا یعنی disentangle کرنا تھا' اِس لیے نہیں کہ اِس عمل سے کوئی خاص معنی برآمد ہوگا' صرف اِس لیے کہ کھولنے کا عمل بجائے خود معنی خیز اَور لذت آگیں تھا۔ ایک اُردو نظم (تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر) میں شاعر نے جو تجربہ بیان کیا ہے' وہ مجھے ڈی کنسٹرکشن کے عمل سے ملتا جلتا نظر آیا ہے' لہٰذا وضاحتِ اَحوال کے لیے نظم کے تین ستانزے پیش کر کے اَپنی بات ختم کرتا ہوں:

گھنے گھور جنگل میں وُہ خود تو غائب تھا
لیکن کسی شے کے چلنے
لپکنے کا منظر
مسلسل نظر آ رہا تھا
نظر آ رہا تھا کہ کیسے درختوں کی بانہیں لرزتی تھیں

کیسے سیہ ناگ، دونیم ہو کر، درختوں سے گرتے تھے
اور سبز بیلوں کی پتلی، گندھی
پیچ در پیچ آنتوں کے کٹنے کی آواز آتی تھی
کیسے، کٹاؤ کی ضربِ مسلسل سے
گہرے، گھنے، سبز جنگل میں
تلوار کی دھار ایسا
چمکتا ہُوا راستہ بن رہا تھا!

نہیں، تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر
تمھیں تو خبر ہی نہیں ہے کہ مَیں کیسے
اُس تیز تلوار کی دھار ایسے
چمکتے ہُوئے راستے پر رواں تھا
مری اُنگلیوں میں قلم
سامنے، سبز لفظوں کا جنگل کراں تا کراں تھا
نہیں
تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر
میں کیسے تعاقب میں اُس کے
خود اپنے ہی اندر کے جنگل میں داخل ہُوا
کُنڈ پوکھر میں اُترا
خود اپنی ہی پاتال میں جا گرا
اور میرے عقب میں
گھنے، گہرے جنگل کی بانہوں سے لپٹے
سیہ، شوکتے
پیچ در پیچ سانپوں نے
اک جال سا بُن دیا
واپسی کا کوئی اک بھی رستہ نہ رہنے دیا!
مگر وہ چمکتا ہُوا اک گنڈا سا

کہ بجلی کا کوندا تھا
ہردم مرے سامنے کوندتا اور لپکتا رہا
اور میں؟
مگر تم نے دیکھا نہیں ہے وہ منظر!!

دیکھنے کی بات ہے کہ اس گورکھ دھندے اس گھنے گھور جنگل میں کوئی بھی شے متعین، حتمی اور آخری نہیں۔ ہر شاخ اَن گنت شاخوں اور ہر جڑ لاتعداد جڑوں کی موجودگی کا احساس دِلا رہی ہے اور یہ اَن گنت شاخیں اور لاتعداد جڑیں مزید شاخوں اور جڑوں کی موجودگی پر دال ہیں اور یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔ چاروں طرف پتوں کی دیواریں ہیں ...... یہ دیواریں ٹھوس اور جامد نہیں ان میں جا بہ جا روزن اور جھریاں ہیں جن میں سے ایک تہ در تہ جہانِ ہوش رُبا کے آثار اور traces دِکھائی دیتے ہیں۔ دُوسرے لفظوں میں پتوں، شاخوں اور جڑوں کا منظر نامہ سامنے کے معنی کو اور جھریوں اور روزنوں میں سے آنے والی کرنیں چھپے ہوئے معانی کی جھلکیوں کو پیش کر رہی ہیں۔ کچھ خبر نہیں کہ پتوں کی جھلمل کرتی دیواروں کے عقب میں مخفی معانی کے کتنے جہان پوشیدہ ہوں گے! جب انسان اس جنگل میں راستہ بناتا ہے تو اُسے سامنے کی اَشیا اور مظاہر اور اُن سے منسلک معانی کے ساتھ مخفی معانی کے ایک جہانِ دیگر کی موجودگی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ ہر طرف روزن ہی روزن ہیں جس کا مطلب ہے کہ اَشیا آپس میں جُڑ کر ایک نہیں ہو گئیں اُن میں "فاصلے" موجود ہیں گویا ہر طرف فرق اور تفریق کی کارفرمائی ہے۔ مرکزیت کے حامل سٹرکچر میں تو "مرکز" ایک حوالہ تھا جس سے ایک خاص معنی جُڑا ہوا تھا مگر جنگل کے ساختیے میں لامرکزیت کا راج ہے اور معنی مسلسل ملتوی ہوتا جاتا ہے۔ ویسے مذاہبِ عالم میں بھی حقیقتِ عظمیٰ کی پہچان اور عرفان کے ضمن میں معانی کے اِلتوا کا منظر ہمیشہ دِکھائی دیتا رہا ہے۔ مثلاً حضرت علیؑ سے یہ قول منسُوب ہے کہ تمام صفات حقیقتِ عظمیٰ کو بیان کرنے میں گنگ اور دم بہ خود ہیں جس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی ایک معنی (چاہے ظاہر معنی چاہے مخفی) حقیقتِ عظمیٰ کو بیان نہیں کر سکتا کیونکہ لازوال اور لامحدُود پردہ در پردہ اور حجاب اندر حجاب "ہستی" پر کوئی ایک معنی منطبق نہیں ہو سکتا۔ کانٹ نے اسی لیے حقیقتِ عظمیٰ کے مخفی اَبعاد کے لیے لفظ Noumenon استعمال کیا تھا جس کا مطلب ہے "وُہ جسے جانا نہیں جا سکتا"۔ اس کے مقابلے میں دریدا کا ساخت شکنی کا نظریہ محض معانی کے فرق اور اُن کے لامتناہی اِلتوا کے حوالے سے موجودگی کو گنجلک اور گہراؤ قرار دینے تک محدُود ہے اور ہر چند کہ اس عمل میں معنی آفرینی کی رَو جاری رہتی

ہے؛ تاہم یہ کسی ماورائی حقیقت یا ''معنی'' تک پہنچ نہیں پاتی: اِس کا زیادہ تر کام' مروّج اَور متعیّن معانی کی حامل ساخت کو deconstruct کرتے چلے جانا ہے۔

ڈی کنسٹرکشن کے اِس فعّال کردار کو دیکھتے ہوئے کیا ردِّتعمیر یا ردِّتشکیل کی تراکیب' آپ کو ضعیف نہیں لگتیں؟ تا حال مجھے ''ساخت شکنی'' کی ترکیب نسبتاً بہتر محسُوس ہوئی ہے۔ اگر کل کلاں اِس سے بہتر کوئی لفظی ترکیب وضع ہوگئی تو میں اُسے کُھلے دِل سے قبول کرلوں گا۔

ساختیاتی فکر میں پُراَسراریّت کے عناصر

> ساختیات والے ''موضوعیّت'' کو رد کرتے ہیں ..... اِسی حوالے سے ''مرکزیّت'' سے بھی اِنکار کرتے ہیں ..... وہ سرّیت دُشمن اَور ماورائیت دُشمن ہیں ..... وہ مصنف کو نہیں مانتے' اِس کے بجائے شعریات (Poetics) کی کارکردگی کا ذِکر کرتے ہیں ..... وہ اَندر کے ثقافتی سسٹم کو شعریات کی بُنت میں موجود دیکھتے ہیں ..... اُن کے نزدیک تمام ماورائی توضیحات (Transendental Interpretations)، گمراہ کن ہیں ..... ساختیاتی مفکرین' پُراَسراریّت (Mystery) کو نہیں مانتے۔

مندرجہ بالا نکات کی روشنی میں ساختیاتی فکر کو اَیسا مادّی نظریہ تسلیم کیا گیا ہے جس میں مرکز (Logos)' ماورائی مدلول اَور موجودگی (Presence) کی کوئی گنجائش نہیں' اَور اِسی حوالے سے ماورائیت' پُراَسراریّت اَور موضوعیّت بھی ناقابلِ قبول ہیں۔ مگر جب ہم ساختیاتی فکر پر غور کرتے ہیں تو محسُوس ہوتا ہے کہ ہر چند اس میں جا بہ جا نہ یہ جُملہ عناصر دبادیے گئے ہیں' تاہم اِنھیں پوری طرح دبایا نہیں جا سکا اَور یہ حُلیہ بدل بدل کر بار بار سامنے آتے رہے ہیں۔ گویا اِن عناصر نے اَندر سے ساختیاتی فکر کو deconstruct کیا ہے۔ دیکھنا چاہیے کہ اصل معاملہ کیا ہے! مگر اصل معاملے کو جاننے کے لیے اُنیسویں صدی کی مغربی فکر کو بیسویں صدی کی مغربی فکر سے الگ کر کے دِکھانا ضروری ہوگا۔

اُنیسویں صدی کی مغربی فکر ''قوت کے اِرتکاز'' کو مانتی تھی جس کا علامتی پیکر' سٹیم انجن تھا۔ سٹیم انجن میں دو باتیں تھیں۔ ایک یہ کہ اس کے اَندر قوت مرتکز ہو گئی تھی۔ دُوسری یہ کہ سٹیم انجن نے حرکت (Movement) میں غیر معمولی اضافہ کر دیا تھا ..... وہ یوں کہ مغرب کے اِنسان کے ہاتھ میں یکایک

بھاپ کی ایسی قوت آگئی تھی جس کی مدد سے وہ اپنی رفتار کو کئی گُنا بڑھا سکتا تھا۔ چنانچہ اُنیسویں صدی کی مغربی فکر میں دو عناصر اہم قرار پائے:

(الف) قوت کا ایک نقطے پر ارتکاز
(ب) رفتار اور تبدیلی

پہلے عُنصر نے قوت کی حامل ہستی کو اپنا موضوع بنایا' اس طور کہ ڈارون کا "بقائے بہتریں" کا نظریہ نطشے تک آتے آتے "سپرمین" کے نظریے میں تبدیل ہوگیا۔ ادب میں اس نے "مُصنف" کی مطلق العنانی کا پرچم بلند کیا جو گویا تخلیقی قوت کا نقطۂ ارتکاز تھا۔ نیز Cogito اور ماورائی مدلول (Transcendental Signified) کی اہمیت پر زور دیا' جس کے نتیجے میں متکلم لفظ کی قوت پر اعتقاد مزید مضبوط ہوا۔ دوسرے عُنصر نے "تاریخ" کو اہمیت دی جو مسلسل رفتار اور تبدیلی کی مظہر تھی۔ انسانی فکر' ماحول میں ہونے والی تبدیلیوں سے اثرات قبول کر کے خود کو منقلب کرنے پر ہمیشہ سے مائل رہی ہے؛ لہٰذا یہ بات عجیب نہیں لگتی کہ اٹھارھویں صدی کے آخر میں انقلاب فرانس نے جب صدیوں کے انجماد کو توڑ کر معاشرے کو اُتھل پتھل کر دیا تو رفتار اور تبدیلی کو مہمیز لگی جو تاریخ کی غیر معمولی رفتار اور تبدیلی کے احساس پر منتج ہوئی جس نے مغربی فکر کو بھی منقلب کر دیا۔ چنانچہ دیکھنے کی بات ہے کہ ہیگل کا فلسفہ اصلاً مرورِ زماں (Serial Time) کا فلسفہ تھا جس میں تھیسس اور اینٹی تھیسس ہمیشہ "سنتھیسس" میں یک جا ہو کر' جدلیات کے پراسس کو دوبارہ متحرک کر دیتے تھے۔ مارکس نے جدلیات کے اس پراسس کو "خیال" کے بجائے "طبقات" پر لاگو کر کے' تاریخی عمل کی اہمیت کو مزید اجاگر کر دیا۔

ان معروضات کی روشنی میں اُنیسویں صدی کی فکری ساخت پر نظر ڈالیں تو یہ "مائل بہ مرکز" نظر آتی ہے؛ تاہم یہ ساخت' جامد نہیں؛ اسے (کسی شے کو) متحرک کرنے اور تبدیل کرنے کی قوت بھی حاصل ہے (شوپنہار نے اسے Will to Power کا نام دیا تھا)۔ دوسرے لفظوں میں' اُنیسویں صدی کی ساخت' مرکز کی قوت اور وحدت کی قائل تھی اور تاریخ کے حوالے سے رفتار اور تبدیلی کو اہمیت دیتی تھی: اس اعتبار سے یہ "دوئی" کی مظہر تھی۔ دوئی کو قدیم مشرقی فکر میں بھی اُجاگر کیا گیا تھا یعنی ایک طرف حقیقتِ عظمیٰ تھی' جو لامحدود اور بے پایاں قوت کا سرچشمہ تھی' اور دوسری طرف اُس کا سایہ یا ظِل تھا جو اصلاً سراب یا مایا تھا۔ تاہم قدیم مشرقی فکر نے "دوئی" کو نشان زد کرنے کے بعد اسے مسترد بھی کیا کیونکہ اُس کے نزدیک "ایک" کے سوا اور کچھ

موجود نہیں تھا۔ افلاطون کے ہاں اعیان کا فلسفہ بھی اِس قدیم فکر سے منسلک ہونے کے باعث "ہست" کو محض اصل کی نقل گردانتا تھا، مگر اُنیسویں صدی میں دُوئی کا تصوّر واضح طور پر موجود دِکھائی دیتا ہے، یعنی مرکز کا اثبات بھی کیا گیا ہے (جس میں قوت مرتکز ہے) اور تاریخ کا بھی (جو ہر دم تغیر پذیر ہے)۔ علاوہ ازیں تاریخ کسی واقعے، شخص یا مرکز کے حوالے سے وجود میں آئی ہے، لہٰذا اِس کی حیثیت سایے کی نہیں، کارکردگی کی ہے۔

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی اُنیسویں صدی کی متذکرہ بالا ساخت مسترد ہونا شروع ہوگئی۔ استرداد کا یہ عمل کئی اطراف سے ہوا۔ طبیعیات، سماجیات، فلسفے، نفسیات اور لسانیات میں جو پیش رفت ہوئی اُس نے اُنیسویں صدی کی ساخت پر کاری ضرب لگائی اور بیسویں صدی کی ساخت کے لیے راستہ ہموار کردیا۔

طبیعیات میں نیوٹن کی پیش کردہ ساخت، جو نظامِ شمسی کے مشابہ ہونے کے باعث مرکز آشنا تھی، مسترد ہوگئی اور اُس کی جگہ آئن سٹائن کی پیش کردہ زمان و مکاں والی ساخت (Space-Time Continuum) نے لے لی۔ دُوسری طرف کوانٹم طبیعیات نے ایٹم کے اندر جھانک کر دیکھا جہاں اُسے مرکزہ دِکھائی نہ دیا۔ نیوٹن نے زماں اور مکاں کو مطلق (absolute) قرار دیا تھا مگر اَب یہ ایک دُوسرے سے مشروط قرار پائے؛ اور ایٹم کو ٹھوس مادّہ متصوّر کیا تھا جو اَب "رشتوں کا جال" دِکھائی دیا...... ایک ایسا جال جو تہ در تہ تھا، جس میں کوئی substance نہیں تھا: یہ ایسی نقاب اَندر نقاب پُراَسرار حقیقت تھی جسے پوری طرح جاننا ممکن نہیں تھا۔ کانٹ نے اپنے زمانے میں اِسے Noumenon کہا تھا جس کا مطلب تھا کہ اِسے جانا نہیں جاسکتا۔ کوانٹم طبیعیات نے جب کہا کہ "ویو (wave) اور پارٹکل (particle) کو بہ یک وقت دیکھنے کی کوشش کریں تو دُھندلاہٹ کا سامنا ہوتا ہے"، اِس سے بھی یہی مُراد تھی کہ "اصل حقیقت" کو تمام و کمال جاننا ممکن نہیں؛ اِنسان کا نوشتۂ تقدیر ہی یہ ہے کہ اُسے اصل حقیقت صرف آدھی دِکھائی دے۔ آج صورت یہ ہے کہ جدید طبیعیات نے کائنات کی پُراَسراریت (mystery) کو قریب قریب تسلیم کرلیا ہے اگرچہ وُہ اِسے کھولنے اور جاننے کی طویل تگ و دَو میں اَب بھی پوری طرح منہمک دِکھائی دیتی ہے۔

سماجیات میں درکھیم نے فرد (individual) کے مقابلے میں سُوسائٹی کی کارکردگی کو اَہمیت دی۔ چنانچہ وہ مرکز پر اِرتکاز کے بجائے لامرکزیت کے تصوّر کو سامنے لانے میں کامیاب ہوا۔ اُس نے کہا کہ سُوسائٹی محض اَفراد کے اجتماع کا نام نہیں جس میں فرد اَشیا اور اَعمال کے درمیان رَہ رہا ہوتا ہے؛ سُوسائٹی دراصل ایک اجتماعی سسٹم ہے؛ یہ ایک اَیسا نظام ہے جو conventions سے عبارت ہے؛

لہٰذا کسی شخص کے اَعمال کو سمجھنے کے لیے اُس اِجتماعی معاشرتی نظام (سسٹم) کو سمجھنا ہوگا جو اِن اَعمال کو ممکن بناتا ہے۔ اِس کا مطلب یہ تھا کہ کسی بھی زمانے میں معاشرتی سطح پر اَفراد کی ساری سرگرمیاں، دراصل اُس معاشرتی نظام کے تابع ہوتی ہیں جو اُن کے عقب میں کارفرما ہے۔ دُوسرے لفظوں میں جس طرح طبیعیات نے کائنات کی تہ میں "رِشتوں کا جال" دریافت کیا' اُسی طرح سماجیات میں (درکھیم کے حوالے سے) سُوسائٹی کو ایک سسٹم قرار دے دیا گیا۔

بیسویں صدی کے آغاز میں برگساں نے زماں کو ایک متحرک قوت کے رُوپ میں کارفرما دیکھا۔ اُس نے کہا کہ مُرورِ زماں (Serial Time) تو ماضی، حال اور مستقبل میں منقسم ہوتا ہے مگر زمانِ مسلسل (Duration) ایسی موجودگی ہے جو بٹی ہوئی نہیں اَور جس میں ماضی، حال اور مستقبل، باہم مربوط ہو کر، ایک پگھلی ہُوئی کیفیت بن گئے ہیں۔ صاف محسُوس ہوتا ہے کہ ایلیٹ کا تصوّر کہ روایت، حاضر لمحے میں تمام و کمال موجود ہوتی ہے، برگساں کے زمانِ مسلسل ہی کے تصوّر سے ماخوذ تھا جس کے مطابق تمام کا تمام ماضی، حال کے لمحے میں سمایا ہوتا ہے۔ برگساں کے اِس تصوّرِ زماں کو اُنیسویں صدی کے تصوّرِ تاریخ کے رُوبرو رکھ کر دیکھیں تو یہ نہ تو لمحوں کی زنجیر دِکھائی دیتا ہے اَور نہ ہی واقعات اَور شخصیات سے چمٹا ہوا...... یہ ایک زِندہ اَور لرزاں "موجود" کی صورت میں نظر آتا ہے۔ بقولِ برگساں:

> By allowing us to grasp in a single intuition multiple moments of duration it frees us from the flow of things......(Matter and Memory, p. 303).

نفسیات میں اہم ترین آواز فرائیڈ کی تھی جس میں بعد اَزاں ژونگ نے مزید گہرائی پیدا کی۔ فرائیڈ کا مؤقف تھا کہ فرد کے شعور کے پیچھے ایک اَیسا منطقہ بھی ہے جس میں وہ اپنی ناروا خواہشات کو دھکیل دیتا ہے اَور یہ خواہشات، سُوسائٹی کی نظروں سے بچنے کے لیے، منقلب ہو کر باہر کی دُنیا میں دوبارہ نمودار ہو جاتی ہیں۔ بعد اَزاں ژونگ نے کہا کہ فرائیڈ کے اِس لاشعور کے عقب میں اِجتماعی لاشعور کا منطقہ بھی ہے جو گہری نسلی کھائیوں یعنی Archetypes کا ایک جال ہے؛ اَصلاً یہ اِجتماعی لاشعور، باہم مربوط ایک سسٹم ہے، جہاں تاریخ کی سیدھی زنجیر کے بجائے ثقافتی پیٹرن کی ہمہ گیری کا راج ہے۔

لسانیات میں سب سے اہم آواز سوسیور کی تھی جس نے کہا کہ زبان دوزمانی (Diachronic) نہیں، یہ یک زمانی (Synchronic) ہے۔ دراصل سوسیور، لسانیات کے اُس نظریے کے خلاف تھا جو تاریخ

کو اَہمیت دیتا ہے۔ وہ زبان کو اُس کے لمحۂ حاضر میں دیکھنے کا قائل تھا۔ اُنیسویں صدی میں تاریخ اَوُ اُس کے حوالے سے فردِ واحد کا راج تھا اَور لسانیات بھی اُسی کے تابع تھی۔ سوسیور نے اِس کے بجائے Synchrony کو اَہمیت دی جو بیسویں صدی کے مزاج کا حِصّہ تھی۔ بیسویں صدی کے ساختیاتی ماڈل نے دوُ زمانی اَوُ یک زمانی کے فرق کو سامنے رکھ کر "دوُ زمانی" کے مقابلے میں "یک زمانی" کے حق میں آواز بلند کی۔ سوسیور کا موقف تھا کہ کسی بھی لمحے میں، زبان کا ایک مستند نظام (سسٹم) کارفرما ہوتا ہے' لہٰذا زبان کا مطالعہ اُس کے لمحۂ حاضر میں ہونا چاہیے نہ کہ تاریخی تسلسل کے حوالے سے! اُس نے لانگ اَوُ پارول کے جس رِشتے کی نشان دہی کی' اُس میں بھی لانگ' زبان کے نظام یا سسٹم کا دُوسرا نام تھا جبکہ پارول' وہ کارکردگی (performance) تھی جو اَصلاً اِس سسٹم کی کوڈز اَوُ کنونشنز کی کارکردگی تھی۔ زبان کی تمام تر جُملہ سازی اگر لانگ کے تابع رہے تو معنی کا اِنشراح ہوگا' ورنہ وہ ناقابلِ فہم قرار پائے گی۔ مگر اِس کا مطلب ہرگز یہ نہیں تھا کہ لانگ اَوُ پارول کا رِشتہ container اَوُ contained کا رِشتہ ہے' مطلب یہ تھا کہ جملوں کی بُنت کاری میں لانگ اُسی طرح موجود ہوتی ہے جس طرح سویٹر میں اُونی دھاگا: نہ صرف یہ بلکہ سویٹر کی فارم یا ہیئت بھی دراصل لانگ ہی کی عَطاکردہ ہے' پارول نے فقط اِسے آشکار کیا ہے۔ اِس زاویے سے دیکھا جائے تو لانگ دھاگا بھی ہے' بُنت کاری بھی اَوُ سویٹر بھی: گِل کُوزہ بھی' کُوزہ گری بھی اَوُ کُوزہ بھی' یا بقولِ ییٹس (Yeats) رقص بھی اَوُ رقاص بھی۔ پارول دراصل بُنت کاری کا وہ "وظیفہ" ہے جس کی مدد سے لانگ نے اپنی پُراَسراریت کو اُجاگر کیا ہے۔ چونکہ ساختیات نے جو ماڈل پیش کیا' وہ بلا واسطہ طور پر سوسیور کے پیش کردہ ماڈل کے مطابق تھا' اِس لیے کچھ عجب نہیں کہ بظاہر تو اُس نے ماورائیت اَوُ پُراَسراریت کی نفی کی لیکن بباطن اُن کی موجودگی کا اِقرار کیا۔ دیکھنا چاہیے کہ یہ کیسے ہوا!

بیسویں صدی میں رُوسی ہیئت پسندی نے Text کو اُس کے لمحۂ حاضر میں دیکھنے کی سفارش کی' مگر اُس نے Text کے مادّی جسم ہی کو سب کچھ سمجھا۔ اُس نے کہا کہ تخلیق کاری میں بنیادی بات تحریر کو لسانی سطح پر "نامانوس" بنانا ہے اَوُ بس! یوں اُس نے نہ صرف تاریخی عمل کی تکذیب کی بلکہ تصنیف کے عقب میں کسی اَور "حقیقت" کے وجود سے بھی اِنکار کر دیا۔ رُوسی ہیئت پسندی کا بنیادی موقف یہ تھا کہ تصنیف اَپنا ایک لسانی وجود رکھتی ہے جو خود کار اَور خود کفیل ہے' اِس لیے اَدبی نقاد کا فرض ہے کہ وہ اِس لسانی وُجُود کی میکانکیت پر غور کرے اَوُ دیکھے کہ وہ کس طرح ایک انوکھی وضع یا فارم میں منقلب ہُوا ہے!

کچھ یہی اَنداز ''نئی تنقید'' والوں کا تھا مگر اُنھوں نے لسانی سٹرکچر کے اَندر تصنیف کی اُس پیچیدہ بُنَت کاری کا احساس دِلایا جو معنی آفرینی کی محرک تھی۔ رُوسی ہیئت پسندی نے معانی سے کوئی سروکار نہیں رکھا تھا اَور زیادہ تر توجہ اُس حرکی اُصول پر مبذول کی تھی جس کے تحت اَدبی تخلیق کے پُرزے باہم مل کر اکائی بناتے ہیں: اُس کے مطابق تحریر کے الفاظ کا کام کسی پیغام کی ترسیل کے بجائے اَپنے سٹرکچر/ اَپنے لسانی وُجُود کو منکشف کرنا تھا۔ ''نئی تنقید'' کی عام جہت سے اَندازہ ہوتا ہے کہ وہ تخلیق کو محض ایسی میکانکی ساخت قرار دینے کے حق میں نہیں تھی جس کے اَندر فقط وزن' تال اَور تبادلہ وغیرہ کارفرما ہوں' وہ اِسے ایک ایسی ساخت گردانتی تھی جس میں رعایتِ لفظی' قولِ مُحال' تناؤ اَور ابہام وغیرہ کے عمل اَور ردِ عمل سے معانی پھوٹنے لگیں۔ غور کیجیے کہ رُوسی ہیئت پسندی اَور نئی تنقید' دونوں نے ''تاریخ'' کو مسترد کر کے تمام تر توجہ تخلیق پر مرکوز کی' دونوں نے مصنف کے بجائے تخلیق کے خود کار' خود کفیل وُجُود کو اَہم جانا' تاہم دونوں میں یہ فرق موجود رہا کہ اوّلُ الذکر نے تصنیف کے لسانی وُجُود کو اَہمیت دی جبکہ ثانیُ الذکر نے تصنیف کے اَندر اُتر کر اُس کے اَیسے کل پُرزوں کی نشان دہی کی جو محض ''انوکھا بنانے'' تک محدود نہیں تھے' وہ معنی آفرینی کے محرک بھی تھے۔

''نئی تنقید'' کے بعد ''ساختیات'' کا دَور آیا جس نے کہا کہ تصنیف محض ایسی خود کفیل اَور خود کار اکائی نہیں جس کا زِندگی کے دیگر شعبوں سے کوئی تعلق نہ ہو' اِس کا ایک اَپنا ثقافتی منطقہ ہے جو کوڈز اَور کنونشنز پر مشتمل ہوتا ہے۔ اِسے اُس نے شعریات یعنی Poetics کا نام دیا۔ غور کیجیے کہ رُوسی ہیئت پسندی' پھر ''نئی تنقید'' اَور پھر ''ساختیات'' تینوں نے تصنیف کے وُجُود کو اَہمیت دی اَور مصنف کے حوالے کو مسترد کیا: تاہم تینوں نے تصنیف کے ''اَندر'' سفر بھی کیا۔ مثلاً رُوسی ہیئت پسندی نے تصنیف کے اَندر اُتر کر اُس کے ''لسانی وجود'' کی نشان دہی کی' نئی تنقید نے مزید نیچے اُتر کر تصنیف کے اِنفراسٹرکچر کا احساس دِلایا اَور ساختیات نے مزید نیچے جا کر ''شعریات'' کی کارکردگی کو اُجاگر کیا۔ ساختیاتی تنقید نے سوسیور کے لسانی ماڈل کو سامنے رکھ کر ''اَدب'' کو زبان قرار دیا اَور جس طرح سوسیور نے لانگ کی کارکردگی کو پارول کی بُنَت کاری میں دِکھایا تھا' اُسی طرح ساختیات والوں نے کہا کہ شعریات تصنیف کے متن کی بنت کاری کرتی ہے۔ چنانچہ اُنھوں نے تصنیف کو ''کھولنے'' کی سفارش کی تاکہ شعریات کی کارکردگی کو دیکھا جا سکے۔ چونکہ ساختیات نے شعریات کو ثقافتی دھاگوں کا جال قرار دیا تھا' اِس لیے وہ تصنیف کی

لسانی اکائی تک محدود نہ رہی‘ اُس نے تصنیف کے ”اندر“ کے ثقافتی تناظر کا بھی احاطہ کیا۔ سوچنے کی بات ہے‘ کیا ساختیات میں اُبھرنے والا شعریات کا یہ تصور سوسیور کے لانگ‘ ژونگ کے اجتماعی لاشعور‘ درکھیم کے اجتماعی معاشرتی نظام‘ برگساں کے زمانِ مسلسل‘ جدید طبیعیات کے ”رشتوں کے جال“ اور تصوف کے ”ہمہ اوست“ کے مشابہ نہیں تھا‘ یعنی کیا ایک پُراسرار باطنی حقیقت‘ ظاہر حقیقت کے تار و پود میں جذب یا permeate ہوتے نظر نہیں آ رہی تھی! اصل معاملہ یہ ہے کہ ساختیاتی فکر میں مرکز کی نفی نہیں ہوئی تھی‘ اس میں پھیلاؤ در آیا تھا۔ مرکز آشنا یعنی Centre Oriented ساخت کی صورت یہ ہے کہ اس میں جملہ خطوط‘ مرکز کے تابع ہوتے ہیں مگر ساختیات میں مرکز کی پوزیشن میں تبدیلی آ گئی۔ اب مرکز‘ ایک نقطے پر مرتکز ہونے کے بجائے ربطِ باہم کی حامل ساخت کی صورت میں سامنے آ گیا۔ یوں ساخت‘ رشتوں کے ایک ایسے جال کے مماثل نظر آئی جس کا ہر جُزو‘ دیگر تمام اجزا سے مشروط تھا۔ یہی بات جدید طبیعیات کے ”بوٹ سٹریپ نظریے“ میں بھی ملاحظہ کی جا سکتی ہے جس کے مطابق یہ کائنات ربطِ باہم (Inter-Relatedness) سے عبارت ایک متحرک جال (web) کی صورت ہے۔ اس جال کے کسی بھی حصے کی صفات ”بنیادی“ نہیں ہیں‘ یہ جال کے دیگر حصوں کی صفات سے مشروط ہیں۔ تو کیا ساختیات میں ساختیات کا جو پیٹرن اُبھرا ہے‘ وہ بوٹ سٹریپ کے نظریے کی پیش کردہ ساخت کے مشابہ نہیں! اگر ہے تو کیا یہ اُس پُراسراریت کا حامل نہیں جسے ساختیاتی فکر نے مرکز‘ مصنف‘ Cogito اور ماورائی مدلول کے ساتھ ہی مسترد کر دیا تھا! امرِ واقعہ یہ ہے کہ ساختیات نے مرکز (اور اُس کی پُراسراریت) کی نفی نہیں کی‘ اُسے صرف دبایا ہے: تاہم وہ اُسے پوری طرح دبانے میں کامیاب نہیں ہو سکی اور مرکز‘ شعریات میں منقلب ہو کر دوبارہ سامنے آ گیا ہے۔ گویا ساختیاتی فکر نے شعریات کی صورت میں مرکز کا ایک نیا رُوپ پیش کر دیا ہے جو ”نقطۂ ارتکاز“ کے بجائے ایک متحرک ساخت ہے۔ غور کیجیے‘ کیا ایسا کر کے‘ ساختیات نے اپنے بنیادی مؤقف کو خود ہی deconstruct نہیں کر دیا! واضح رہے کہ ساختیات نے Author God کو مسترد کرتے ہوئے یہ مؤقف اختیار کیا تھا کہ لکھت کو لکھاری نہیں لکھتا‘ وہ خود اپنے آپ کو لکھتی ہے۔ مُراد یہ تھی کہ تخلیق کاری کے عمل میں مصنف کے بجائے شعریات‘ ایک سسٹم کے طور پر متحرک ہوتی ہے۔ مگر سوال یہ ہے‘ کیا شعریات کا یہ سسٹم‘ مصنف کے اعماق میں کارفرما ہے یا مصنف کی ذات سے باہر کہیں ہوا میں معلق ہے! اصل بات یہ ہے کہ شعریات‘ تخلیق کار سے الگ کوئی چیز نہیں۔

مصنف کے لفظ کو تج کر، اُس کی جگہ شعریات کا لفظ لکھ دینے سے مصنف کی نفی نہیں ہو جاتی۔ شعریات تو مصنف کی مخفی قوت، اُس کا لاشعور اَور زبان کے حوالے سے اُس کی لانگ ہے جو اُس کی اپنی کارکردگی (پارول، بنت کاری، شعور) میں نظر آتی ہے، ورنہ مخفی رہتی ہے۔ اِس زاویے سے دیکھیں تو صاف نظر آتا کہ ساختیات نے مصنف کو دبا تو دیا تھا مگر وہ شعریات میں منقلب ہو کر، دوبارہ سامنے آ گیا۔ یوں ساختیات نے خود ہی اپنے آپ کو deconstruct کر دیا۔

آخر میں مجھے یہ کہنا ہے کہ لیوی سٹراس نے اَساطیر کے نظام کو "زبان" کا درجہ دیا تھا، لاکان نے لاشعور کو "زبان" کہا اَور ساختیات نے اَدب کو "زبان" کہہ کر پکارا۔ "زبان" کا درجہ دینے کا مطلب یہ تھا کہ اِن تینوں نے "لانگ" کے حوالے سے پُراَسراریت اَور ماورایت کا اِقرار بھی کیا؛ اِس لیے کہ لانگ بجائے خود ایک پُراَسرار شے ہے، وہ بُت گری تو کرتی ہے مگر ہمہ وقت بُت شکنی کے عمل میں مبتلا بھی رہتی ہے تاکہ پابند اَور محبوس نہ ہو جائے: گویا لانگ، سَدا اِس کوشش میں ہوتی ہے کہ سگنی فائر (Signifier) کی پُراَسرار، نقاب اَندر نقاب "ہستی" کو سگنی فائیڈ (Signified) کے متعیّن معنی سے نجات دلاتی رہے؛ دُوسرے لفظوں میں معنی کی توسیع کرتی رہے!

لِکھت لکھتی ہے' لکھاری نہیں

سوال یہ ہے کہ ساختیات میں بالعموم اَور رولاں بارت کی ساختیاتی تنقید میں بالخصوص "لکھت لکھتی ہے لکھاری نہیں" کا اصل مفہوم کیا ہے! جہاں تک میں سمجھ سکا ہُوں' ساختیاتی تنقید میں لکھت سے مُراد' شعریات کی وُہ کارکردگی ہے جو نظر تو نہیں آتی مگر جُملہ متون میں رِشتوں کے ایک جال کی طرح (قدرِ مشترک کے طور پر) موجود ہوتی ہے۔ لہٰذا ہر متن' دیگر متون سے صرف اِس اِعتبار سے منسلک ہے کہ اُس کے اَندر بھی Codes اَور Conventions کا وُہی نظام کارفرما ہے جو لکھت کے دُوسرے نمونوں میں موجود ہے۔ علاوہ اَزیں جس طرح (بقولِ سوسیور) ہر نشان (Sign) دُوسرے نشانات سے فرق (difference) کی بِنا پر اَپنی اِنفرادیت کا اِعلان کرتا ہے' اُسی طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ہر لکھت' دُوسری لکھتوں سے اپنی اِنفرادیت کی بِنا پر پہچانی جاتی ہے۔ تاہم جس طرح گفتار کے تنوّعات کے پسِ پُشت' زبان (Langue) ایک قدرِ مشترک کے طور پر موجود ہے' اُسی طرح تمام لکھتوں کے پسِ پُشت بھی Codes اَور Conventions کا ایک نظام موجود ہے۔ لہٰذا کوئی بھی متن' نہ تو اَپنے گاڈ فادر سے کھلی بغاوت کا مرتکب ہوتا ہے (بحوالہ اڈی پس کامپلکس) اَور نہ ہی اُس سے ورثا کی طرح باقاعدہ وَرثہ حاصِل کرتا ہے؛ وہ اُس گنگا اَشنان میں شامل ہوتا ہے جس سے تمام متون گزرتے ہیں۔ سائنس کی زبان میں بات کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ لکھت سے مُراد' اَدبی عبارت کے Cellular یا Molecular پہلو نہیں جو اَجزائے ترکیبی یعنی Building Blocks کو نگاہوں کا مرکز بناتے ہیں' وہ تو اَیسا System View ہے جو اَدب کو "رِشتوں" کے حوالے سے دیکھتا ہے۔ ساختیاتی تنقید کا سارا زور ہی ساخت یا سسٹم پر ہے جسے اَجزا میں تقسیم کرنا ممکن نہیں۔ اِسے ساخت کے بنیادی اَوصاف یعنی "رِشتوں" ہی سے عبارت قرار دینا مستحسن ہے۔ بہرحال یہ مسئلہ خاصا پیچیدہ ہے' اِس لیے اِسے جب تک اُس تناظر میں رکھ کر نہ "پڑھا" جائے جس میں یہ اُبھرا تھا' اِس کے صحیح مفہوم سے آگاہی حاصِل نہیں ہو سکتی۔

قصہ یہ ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز میں سوسیور نے زبان کے بارے میں یہ مؤقف اختیار کیا کہ اس کے تین چہرے ہیں۔ ایک وہ جسے اُس نے گفتار یعنی Parole کا نام دیا؛ دُوسرا جسے اُس نے Langue کہا (مُراد وہ سسٹم یا لسانی نظام یا گرامر جس کے مطابق ہم گفتگو کرتے ہیں)؛ اَور تیسرا جسے اُس نے Language کا نام دیا جس سے اُس کی مُراد زبان کا تمام تر لسانی potential تھا۔ اِس لسانی ترمُورتی میں گفتگو والا چہرہ سب سے زیادہ فعّال اَور سب سے زیادہ نمایاں تھا: یہ ایسی آوازوں کے مماثل تھا مثلاً جو پیانو بجانے پر سُنائی دیتی ہیں۔ مگر پیانو سے دو طرح کی آوازیں برآمد ہوسکتی ہیں: پہلی وہ جو اناڑی اُنگلیوں کی کارکردگی کا نتیجہ ہوں اَور جنھیں ہم شور (Noise) کہیں؛ دُوسری وہ جو نغماتی زیروبم کا مظاہرہ کریں اَور جن کے عقب میں (گرامر یا سسٹم کے طور پر) موسیقی موجود ہو۔ زبان (Langue) کی کارکردگی مؤخرالذکر صورت کی حامل ہے کہ اس میں "گفتگو" کا زیروبم جس سے معنی کا انشراح ہوتا ہے، ہمیشہ ایک غیر مرئی لسانی نظام (System) یا گرامر کے تابع ہوتا ہے۔ جہاں تک گفتگو کا تعلق ہے، سوسیور نے اس کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ مؤقف اختیار کیا تھا کہ ہر لسانی نشان (Linguistic Sign) دو عناصر پر مشتمل ہوتا ہے: ایک دال (Signifier)، دوسرا مدلول (Signified)؛ مقدم الذکر وہ لفظ ہے جو مؤخرالذکر Concept کو نشان زد کرتا ہے۔

زبان کی کارکردگی کے بارے میں سوسیور کے مہیّا کردہ اس ماڈل کو پہلے علم الانسان اَور بعد ازاں ادب نے بروئے کار لانے کی کوشش کی۔ علم الانسان کے میدان میں لیوی سٹراس نے (گو وہ اس بات کو مانتا نہیں) سوسیور کے ماڈل کو سامنے رکھ کر انسانی ثقافت کا جائزہ لیا تو اُس پر منکشف ہُوا کہ ہر کلچر، زبان کے مشابہ ہے یعنی اُس کے ظاہر حصّے (عادات و اطوار) کے پسِ پُشت ایک غائب اجتماعی نظام Langue کے طور پر موجود ہوتا ہے جس کے مطابق ظاہر حصّہ، بصورت گفتگو، زیروبم کا مظاہرہ کرتا ہے۔ مثلاً اساطیر کے بارے میں اُس نے مؤقف اختیار کیا کہ ان کے سارے تنوّع کے پیچھے ایک بنیادی اُسطور (Meta-Myth) موجود ہے جو اساطیر کے جُملہ نمونوں کے لیے ماڈل کا کام دیتی ہے۔ لیوی سٹراس نے ثقافتی تناظر میں شادی بیاہ کے قوانین، کھانے پینے اَور پہننے کے آداب، رُسوم و قیود اَور Totemic Systems کو منفرد اکائیوں کے بجائے رشتوں کے جال کی صورت میں دیکھا۔ گویا جس طرح زبان، فونیم (phonemes) کی مخصوص ترتیب سے عبارت ہے، اُسی طرح سُوسائٹی، اپنے اُن اجزا یعنی gustemes پر مشتمل ہوتی ہے جو تقابل اَور انسلاک کے بعض ساختیوں کے مطابق مرتب ہوتے ہیں۔ چونکہ یہ ساختیے جملہ ثقافتوں میں

ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتے ہیں اور لاشعوری مَیلانات کے تابع اَور مخفی ہیں' لہٰذا اِن کی حیثیت Langue کی سی ہے۔ اِس سے لیوی سٹراس کا مقصد یہ دِکھانا نہیں تھا کہ کس طرح اِنسان' اَساطیر کی زبان میں سوچتا ہے؛ مقصد یہ تھا کہ کس طرح اَساطیر' اِنسانوں کو (غیرشعوری طور پر) ایک خاص اَنداز میں سوچنے پر مجبور کردیتی ہیں' یا یہ کہ وہ کس طرح اِنسان کو میڈیم بنا کر خود سوچتی ہیں! لیوی سٹراس کے اصل الفاظ یہ ہیں:

How myths think in men unknown to them!

اَب اگر اُس کے اِن اَلفاظ کو سوسیور کے اِس مؤقف کی رَوشنی میں دیکھا جائے کہ کس طرح اَفراد گفتگو کرتے ہوئے' زبان (Langue) کے تابع ہوتے ہیں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ اَفراد جب آپس میں گفتگو کر رہے ہوتے ہیں تو دراصل زبان بول رہی ہوتی ہے۔ چنانچہ اِس پس منظر میں ہائیڈگر کے اَلفاظ: Language speaks, not Man کا مفہوم واضح ہوتا ہے اَور اِسی حوالے سے Writing writes not Authors کا مطلب بھی ظاہر ہوتا ہے۔ ٹیرنس ہاکس نے لیوی سٹراس' سوسیور اور ہائیڈگر کے بنیادی مؤقف کو سامنے رکھتے ہوئے لکھا ہے کہ:

> If man merely complies with the structure of his language to an extent that justifies Heidegger's ascertion: language speaks not man, same principal forces a similar conclusion in respect of literature: writing writes not authors.

ٹیرنس ہاکس نے Language speaks, not Man کے الفاظ' ہائیڈگر سے منسُوب کیے ہیں۔ دراصل اُس نے یہ نتیجہ جوناتھن کلر کی کتاب *Suructuralist Poetics* کے صفحہ ۲۹ کی عبارت پڑھ کر مرتب کیا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے بھی اِسی صفحے کی عبارت کو پڑھا مگر نتیجہ یہ مرتب کیا کہ مندرجہ بالا اَلفاظ کو ہائیڈگر سے منسُوب نہیں کیا جا سکتا کیونکہ اُن کے بقول' ہائیڈگر کے اصل اَلفاظ یہ ہیں:

> Die spracha spricht nicht Der Mensch-Der Mensch spricht nur indemer geschicklick der sprashe entspricht. (Language speaks, man speaks only in so far as he artfully complies with language.)

واضح رہے کہ ہائیڈگر کا یہ قول بھی جوناتھن کلر کی مندرجہ بالا کتاب کے صفحہ ۲۹ پر ہی درج ہے اور ترجمہ بھی جوناتھن کلر کا ہے۔ اِس ترجمے سے قطعاً یہ نتیجہ نہیں نکلتا کہ ٹیرنس ہاکس نے ہائیڈگر سے غلط قول منسُوب کیا۔ دراصل ٹیرنس ہاکس نے خود کو ہائیڈگر کی مندرجہ بالا عبارت کے ترجمے تک محدود نہیں رکھا' اِس کے بعد جوناتھن کلر نے جو توضیحات پیش کی ہیں' اُنھیں بھی سامنے رکھا ہے۔ مثلاً جوناتھن کلر نے لکھا ہے کہ:

The construction of a system of rules with infinite generation capacity makes even the creation of new sentences a process governed by rules which escape the subject.

اِس عبارت کی روشنی میں وثوق سے کہا جا سکتا ہے کہ ٹیرنس ہاکس نے ہائیڈگر کے قول کو صحیح سمجھا ہے۔ واضح رہے کہ جوناتھن کلر نے ہائیڈگر کے قول کو تمام و کمال قبول نہیں کیا۔ اُس کے لیے subject کا وجود اہم ہے جسے اوّل اوّل نطشے اور بعد ازاں ہائیڈگر نے decentre کر دیا تھا۔ جوناتھن کلر نے نارتھ روپ فرائی کی اِس بات کو بھی رد کیا ہے کہ ہر نئی نظم، سابقہ نظموں کے مواد سے جنم لیتی ہے۔ آخر میں جوناتھن کلر کہتا ہے:

The analyist's task is not simply to describe a corpus but to account for the structure and meaning that items of corpus have for those who have assimilated the rules and norms of the system.

غور کیجیے کہ یہاں وہ سسٹم پر زور دے رہا ہے مگر subject کو منہا کر کے نہیں۔ فرد، معنی کا منبع نہ سہی، معانی اُس سے گزرے بغیر وجود میں نہیں آ سکتے۔ گویا اہم بات structuring ہے جس میں subject ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ جوناتھن کلر کی ساری بحث سے ہائیڈگر کے الفاظ کا اصل مفہوم واضح ہوتا ہے۔ چنانچہ ٹیرنس ہاکس نے ہائیڈگر سے جو قول منسوب کیا ہے، وہ غلط نہیں۔

خیر، یہ تو جملۂ معترضہ تھا۔ اصل مسئلے کی طرف لوٹتے ہوئے مجھے یہ کہنا ہے کہ زیرِ بحث نکتہ تین صورتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ زبان کے سلسلے میں اُس نے "زبان بولتی ہے، آدمی نہیں" کا رُوپ دھارا ہے؛ اَسطور کے سلسلے میں "اَسطور سوچتی ہے، اِنسان نہیں" کی صورت اختیار کی ہے؛ اور ادب کے میدان میں "لکھت لکھتی ہے، لکھاری نہیں" میں خود کو پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے، ادب کے معاملے میں لکھت سے مراد، ادبی تحریر ہو سکتی ہے۔ چونکہ ادبی تحریر کا طرّۂ اِمتیاز اُس کی شعریات یعنی Poetics متصوّر ہوتی ہے، اِس لیے ادب میں (بالخصوص رولاں بارت کے حوالے سے، جو ایک ادبی نقاد ہے نہ کہ ماہرِ لسانیات یا ماہرِ علم الانسان) لکھت سے مُراد ادب کی شعریات ہی متصوّر ہوگی۔

واضح رہے کہ ساختیاتی تنقید سے پہلے (بالخصوص اُنیسویں صدی کے ربع آخر میں) مصنف کو تصنیف پر فوقیت حاصل تھی اور ادب کو Message without Code کہا گیا تھا۔ رُوسی ہیئت پسندوں نے اِس کے بالکل برعکس بات کی یعنی اِسے Code without Message کہہ دیا۔ اُن کا موقف یہ تھا کہ ادب کا وجود اصلاً ایک لسانی وجود ہے، لہٰذا تنقید کا مقصد ادب پارے کی ہیئت یعنی اُس کے لسانی وجود کا مطالعہ کرنا

ہے۔ وہ ثابت یہ کر رہے تھے کہ اَدیب، عام تحریر کو لفظی سطح پر منقلب کر کے انوکھا بنا دیتا ہے۔ اُنھوں نے انوکھا بنانے کے اِس عمل کو Ostranenie کا نام دیا۔ بعد اَزاں پراگ سکول نے اِس کے لیے Fore-grounding کا لفظ اِستعمال کیا۔ دراصل ساختیاتی تنقید سے پہلے ہیئت پسندی کی تین[۳] صُورتیں نمایاں ہُوئی تھیں: ایک تو رُوسی ہیئت پسندی کی وہ تحریک تھی جسے رُوس میں ۱۹۲۹ء کے لگ بھگ سیاسی وجوہ کی بنا پر دبا دیا گیا؛ دُوسری "نئی تنقید" کی وہ تحریک جو اِنگلستان میں پروان چڑھی اَور جسے لہُو مہیا کرنے والوں میں ایلیٹ، رچرڈز، ایمپسن اَور لیوس کے نام مشہور ہوئے؛ اَور تیسری "نئی تنقید" کی وہ صورت تھی جو امریکہ میں مقبول ہوئی اَور جس کے نام لیواؤں میں جان کرورین سم اَور اَیلن ٹیٹ وغیرہ کو اَہمیت ملی۔ ہر چند ان تینوں کی ترجیحات ایک دُوسرے سے کسی حد تک مختلف تھیں مگر اِن کا بنیادی مؤقف ایک ہی تھا۔ اِس مؤقف کی ایک شق یہ تھی کہ تخلیق کا تجزیہ اُس کے اَجزائے ترکیبی کے حوالے سے کیا جائے۔ اِس سلسلے میں رُوسی ہیئت پسندوں کا کہنا تھا کہ اَدب پارہ بنیادی طور پر ایک "لسانی وجود" ہے، لہٰذا تخلیق کار اَپنی تخلیق میں زبان کے جَوہر اَور نشان فہمی کے رویّے کو بروئے کار لاتا ہے۔ اُدھر امریکی اَور برطانوی "نئی تنقید" کا یہ عالَم تھا کہ وہ تخلیق میں مُضمر قولِ مُحال، تناؤ، اِبہام، رمز اَور رعایتِ لفظی وغیرہ پر تمام تر توجّہ مبذول کر رہی تھی۔ دُوسری شق یہ تھی کہ اَدب کسی نظریے، فلسفے یا تاریخی مواد کی تشہیر کا ذریعہ نہیں، یہ اَپنا ایک مقصود بالذات لسانی وُجود رکھتا ہے۔ تیسری یہ کہ تخلیق، ایک نامیاتی کُل ہے جس میں ہیئت اَور متن، دو[۴] مختلف چیزیں نہیں۔ ہیئت پسندی کی یہ تینوں صُورتیں تخلیق کو ایک خود مختار اَور خودکفیل شے قرار دینے پر مُصِر تھیں اَور اَدبی نقاد سے یہ تقاضا کر رہی تھیں کہ وہ تخلیق کو اُس کی بنیادی ساخت کے حوالے سے پرکھے۔

مجموعی اِعتبار سے دیکھا جائے تو رُوسی ہیئت پسندی، تمام تر توجّہ، تخلیق کے لسانی وُجود پر مبذول کر کے یہ کہہ رہی تھی کہ شاعِری، لفظوں سے بنتی ہے نہ کہ شعری موضوعات سے؛ یہ ایسی کھڑکی ہے، جس میں سے آپ "باہر" کو نہیں دیکھتے، کھڑکی بجائے خود مرکزِ نگاہ ہے؛ نیز یہ کہ اَدبی زبان نہ صرف انوکھا بناتی ہے بلکہ بجائے خود ایک انوکھی شے ہے۔ دُوسری طرف "نئی تنقید" کا یہ مؤقف تھا کہ تخلیق کا خودکفیل لسانی وُجود بہت سے عناصر مثلاً اِبہام، رعایتِ لفظی، قولِ مُحال وغیرہ سے مرتب ہوتا ہے اَور اِنھیں کی کارکردگی سے معانی وُجود میں آتے ہیں۔ دونوں کی توجّہ تخلیق کے سٹرکچر پر مبذول تھی اَور سٹرکچر کا تصوّر اُس مشین کا سا تھا جو پُرزوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ نئی تنقید کے بعد ساختیات کو فروغ مِلا تو مشین کا تصوّر پسِ پُشت جا پڑا اَور کوانٹم طبیعیات کا وہ

تصوّر سامنے آ گیا جو سٹرکچر کو اَجزا کا مرکّب قرار دینے کے بجائے رِشتوں کا جال قرار دیتا ہے۔ چنانچہ اَب تمام تر توجہ اَجزا کے بجائے اُن دھاگوں (Codes اَور Conventions) پر مبذول ہُوئی جن کی وجہ سے سٹرکچر کا وُجود قائم تھا۔ موسیقی سے اِس کی مماثلت قائم کی جائے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ رُوسی ہیئت پسندی نے آواز کو اَور آواز پیدا کرنے والے آلاتِ موسیقی کو (جن میں اِنسان بھی شامل ہے) زیادہ اَہمیت دی اَور نئی تنقید نے سُروں اَور مُرکیوں اَور نغمات کے زیر و بم کو اَہم جانا جبکہ ساختیات نے نغمات کے جُملہ تنوّعات کے اَعماق میں راگ راگنیوں کا نظام دریافت کرنے پر زور دیا۔

ہیئت پسندی کے دَور کے بعد ساختیاتی تنقید کے مکتب کو فروغ ملا جس نے تخلیق کو ''شے'' قرار دینے کے بجائے (جس میں معنی یا معانی بند پڑے ہوں) ایک ایسی ساخت قرار دیا جو اَجزا کا مرکّب نہیں تھی، وہ رِشتوں کی ایک گرہ تھی۔ اُس کا مؤقف تھا کہ ساخت کوئی ٹھوس شے نہیں جسے حِسّیات کی مدد سے گرفت میں لیا جا سکے، وہ مخفی رِشتوں کا ایک نظام یا سسٹم ہے جسے ہم perceive کرنے کے بجائے conceive کرتے ہیں۔ تاہم دیکھا جائے تو جہاں رُوسی ہیئت پسندی نے ''پیغام'' کی یکسر نفی کر دی تھی، وہاں ساختیات نے ایک طرح سے message کا دوبارہ اِقرار کر لیا مگر اَب یہ message عام تنقید کے حتمی معنی یا پیغام کے برعکس Codes اَور Conventions کے طبق دَر طبق (stratified) نظام کا دُوسرا نام تھا۔ رولاں بارت نے کہا کہ اِس پیغام کے ''اَندر'' کوئی شے نہیں ہوتی جیسے مثلاً سیب کے اندر بیج یا آم کے اَندر گٹھلی ہوتی ہے؛ پیغام کچھ نہیں، سِوائے اَپنے پرتوں کے ایک لامتناہی سلسلے کے؛ اِسی طرح تخلیق کچھ نہیں، سِوائے اپنی داخلی اَور مخفی ساخت کے پرتوں کے جو اَپنے اَندر کوئی ٹھوس پیغام یا معنی نہیں رکھتے: تاہم رِشتوں کا یہ نظام جسے ہم ساخت کا نام دیتے ہیں، بجائے خود ایک پیغام بھی ہے۔ ساختیات نے اِسے شعریات یا Poetics کا نام دیا ہے۔ یہ نہیں کہ شعریات کا تصوّر محض ساختیات تک محدود ہے، دراصل مختلف مفکرین یا تنقیدی مکاتب نے اَپنے اَپنے زمانے میں شعریات کی خاص وضع یا خاص پہلو کو شوخ کر کے پیش کیا ہے۔ مثلاً ڈیموکریٹس کے ہاں شاعرانہ وِجدان (Inspiration) کو زیادہ اَہمیت ملی اَور فیثاغورث کے ہاں توازن اَور تناسُب کو؛ ارسطو نے تزکیۂ باطن کو اُبھارا جبکہ لان جائی نس نے حالتِ جذب پیدا کرنے کے وصف کو اَہمیت دی۔ ارسطو کے بعد سترھویں صدی تک ''سچ'' کو بطورِ میزان قبول کیا گیا، پھر سچ کے بجائے ''حسن'' میزان مقرر ہُوا...... یہ داستاں بہت طولانی ہے۔ اُنیسویں صدی کے نصفِ آخر

میں ایک متعیّن معنی یا پیغام کی کامیاب ترسیل کو بطورِ میزان اہمیت ملی۔ پھر بیسویں صدی کے آغاز میں رُوسی ہیئت پسندی نے لسانی ماڈل کو شعریات کا درجہ دے دیا۔ "نئی تنقید" نے تخلیق کو مصنف کی بالادستی سے الگ کیا اور اِس کی بنت سے معانی کے اِنشراح کے عمل کو شعریات کہا جبکہ ساختیات نے ساخت کے جال نما (web-like) مخصوص نظام کو شعریات کا درجہ دیا جو Codes اور Conventions کے ربطِ باہم سے عبارت تھا۔ اِس ضمن میں اُس نے سوسیور کے ماڈل کو سامنے رکھتے ہوئے تخلیق کی متعدد متنوع صُورتوں کے عقب میں ساخت کا (Langue کی صورت میں) اِقرار کیا۔ تاہم جہاں ساختیاتی ناقدین کی پہلی جماعت نے سوسیور کے لسانی ماڈل کو اَدبی ساخت کی تفہیم کے لیے اِستعمال کیا تھا، وہاں بعد میں آنے والوں نے یہ مؤقف اِختیار کیا کہ اَدب بجائے خود "زبان" ہے ...... اِسی حوالے سے رولاں بارت نے Literature's Being کا ذِکر کیا جو زبان سے مرتب ہوا تھا، اور تودوروف نے Grammar of Literature کی نشان دہی کی۔ دراصل اِن لوگوں کی ساری دِلچسپی "سسٹم" میں تھی نہ کہ کسی خاص مواد یا کسی خاص معنی میں! جہاں تک سسٹم کا تعلق ہے، ایک تو اِس کی ظاہری ساخت ہے جو تنوّع کی حامل ہے اور دُوسری گہری ساخت (Deep Structure) جس سے سارا تنوّع وجود میں آتا ہے۔ اِس سلسلے میں گریماس کا حوالہ دیتے ہوئے ٹیرنس ہاکس نے لکھا ہے:

> In effect, Gremas argues, these binary opposites form the basis of deep lying actantial model (Modele Actantial) from whose structure the superficial structures of individual stories derive and by which they are generated: The parallel with Saussur's notion of langue which underlies parole and with Chomsky's notion of competence which precedes performance is clear.

اَب صورت کچھ یوں اُبھرتی ہے کہ Writing کی بھی ایک ترمُورتی ہے جو سوسیور کی پیش کردہ لسانی ترمُورتی کے مشابہ ہے۔ سوسیور نے زبان کو Parole' Langue' Language میں تقسیم کیا تھا جن میں سے پارول یعنی گفتار، چامسکی کی performance کی طرح زبان کے نظر آنے والے پیٹرن کے مشابہ تھی جبکہ لانگ اُس گرامر، ساخت یا سسٹم کا نام تھا جو چامسکی کی competence کی طرح اُس پیٹرن کے عقب یا بطون میں موجود تھا، اور زبان (Language) وہ گہری ساخت تھی جس سے خود گرامر کا پورا سسٹم پیدا ہُوا تھا۔ اَدبی ترمُورتی میں بھی ایک تو "گفتار" کا پرت ہے جو متنوّع تخلیقات کی صورت میں نظر آتا ہے، دُوسرا پرت اُن Codes اور Conventions کا ہے جو تخلیقات میں ایک قدرِ مشترک کے طور پر مضمر ہوتے ہیں جبکہ تیسرا پرت اُس گہری، بنیادی ساخت کا ہے جس سے Codes اور Conventions کا یہ سارا نظام طلوع ہوتا ہے۔ یہ گہرا اور بنیادی

سٹرکچر، ذہن کے بنیادی سٹرکچر کے مماثل ہے اور اصلاً Binary Oppositions کی اساس پر استوار ہے۔

جب میں کہتا ہوں کہ Writing سے رولاں بارت کی مراد شعریات (Poetics) ہے تو اس کا مطلب فقط یہ ہے کہ بارت کا اشارہ متن کے بجائے (جو مختلف تخلیقات مثلاً نظموں، افسانوں یا ناولوں کی ظاہری ساخت کا مظہر ہوتا ہے) رشتوں اور Codes سے عبارت، ایک دکھائی نہ دینے والے سسٹم کی طرف تھا۔ میں نے یہ بات ایک رائج غلط فہمی کے ازالے کے لیے کہی ہے کیونکہ بعض ناقدین کسی تخلیق کار کے کام کا جائزہ لیتے وقت، اسے پہلے سے موجود، دیگر تخلیق کاروں یا نظریہ سازوں کے کام کی ایک نئی ترتیب قرار دے ڈالتے ہیں یا ان کی موجودگی سے اسے مشروط گردانتے ہیں جو میرے نزدیک غواصی کے بجائے سطح آب پر محض کشتی چلانے کا وظیفہ ہے۔ مثلاً اقبال کے بارے میں اگر کہا جائے کہ اس کی شاعری، سرسید احمد خاں کی تحریک، ابن العربی، نطشے اور برگساں کے نظریات اور ایک مخصوص ثقافت کے مظاہر سے اخذ و اکتساب کا عمل ہے اور اس پس منظر سے ہٹ کر اس کا کوئی تشخص قائم نہیں ہو سکتا تو یہ اقبال کی شاعری کی محض بالائی سطح کو چھونے کے مترادف ہوگا کہ اقبال کی شاعری، مظاہر یا نظریات کا اظہار مکرر یا ترتیب نو نہیں، یہ اس بنیادی نوعیت کے مخفی سسٹم کی زائیدہ ہے جس سے یہ نظریات اور مظاہر، خود نمودار ہوئے ہیں۔ بارت نے جب Writing کہا تو اس کا اشارہ تخلیق شدہ ادبی نمونوں سے کہیں زیادہ، سسٹم کی طرف تھا جس سے یہ نمونے پیدا ہوئے تھے۔ اس کے الفاظ میں:

> The goal of all strucuralist activity, whether reflexive or poetic, is to reconstruct an object so as to manifest the rules of its functioning. What is new is a mode of thought (or a poetics) which seeks less to assign completed meanings to the objects it discovers than to know how meaning is possible. The critic is not responsible for reconstructing the work's message but only its system, just as the linguist is not responsible for deciphering the sentence's meaning but for establishing the formal structure that permits this meaning to be transmitted.

اس اقتباس سے دو باتیں واضح ہوتی ہیں: ایک تو یہ کہ بارت، پیغام کے مقابلے میں سسٹم کو اہمیت دیتا ہے؛ دوسری یہ کہ وہ اس سسٹم کو Codes پر مشتمل گردانتا ہے۔ اس کے لیے ادب پارہ کوئی ایسی کھڑکی نہیں جس میں سے باہر کے کسی منظر یا خیال یا متن کو دیکھا جا سکے؛ وہ اسے ایسی کھڑکی گردانتا ہے جو بجائے خود ایک مقصود بالذات شے ہے۔

جہاں تک رولاں بارت کے پیش کردہ Codes کا تعلق ہے، ان کے بارے میں جانکاری حاصل کرنے کے لیے اس کے فکری نظام پر ایک طائرانہ نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔ بارت کے مطابق ادب ایسا ساختیہ

ہے جو Codes کے ربطِ باہم سے عبارت ہے۔ اِس ساختیے کا مقصد کسی پیغام کی ترسیل نہیں' وہ خود اپنا پیغام ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ ہیئت اَور مواد' دو۲ مختلف چیزیں نہیں' ہیئت خود مواد بھی ہے۔ میں نے اپنے بعض مضامین میں اِس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہیئت اَور مواد کا رشتہ وہ نہیں جو چھاگل اَور پانی میں ہوتا ہے' یہ وہ رِشتہ ہے جو برف کی قاش اَور پانی میں ہے: برف کی قاش کے اَندر پانی بند نہیں ہوتا' برف کی قاش بجائے خود پانی ہوتی ہے۔ بارت کا خیال ہے کہ بعض لکھنے والے اپنی تخلیقات کو "ذریعہ" بنا کر پیش کرتے ہیں یعنی تخلیقات کی وساطت سے قاری کو دیگر منطقوں کے بارے میں جانکاری مہیا کرتے ہیں۔ اِنھیں بارت نے Ecrivant کا نام دیا ہے۔ ان کے مقابلے میں اَیسے لکھنے والے بھی ہیں جو writing کو "ذریعہ" نہیں بناتے' خود اُسے مرکزِ نگاہ قرار دیتے ہیں۔ اِن لوگوں کو اُس نے Ecrivain کہہ کر پکارا ہے۔ دُوسرے لفظوں میں اُس نے مقدمُ الذکر کو "محرر" کہا ہے جب کہ مؤخرُ الذکر کو "مصنف" کا نام دیا ہے۔ مقدمُ الذکر' زبان کے حوالہ جاتی (referential) پہلو سے منسلک ہیں جب کہ مؤخرُ الذکر' زبان کے جمالیاتی (aesthetic) پہلو سے۔ بارت کے مؤقف کو ٹیرنس ہاکس نے اِن الفاظ میں بیان کیا ہے:

> Painters paint: they require us to look at the use of colour, form, texture, not to look through their painting at something beyond it, by the same token musicians present us with sounds not arguments or events. So writers write, they offer us writing as their art, not as a vehicle but as an end in itself.

رولاں بارت نے جہاں لکھنے والوں کے دو۲ طبقوں کی نشان دہی کی ہے' وہاں لکھت کی دو۲ اَقسام کو بھی نشان زَد کیا ہے: ایک قسم وہ ہے جو قاری کو منفعل رویّہ اِختیار کرنے پر مجبور کرتی ہے اَور دُوسری وہ جس میں قاری ایک فعّال کِردار اَدا کرنے پر خود کو مائل پاتا ہے اَور لکھت میں شریک ہو جاتا ہے۔ مقدمُ الذکر کو بارت نے Readerly (Lisible) اَور مؤخرالذکر کو Writerly (Scribtible) کا نام دیا ہے۔ مؤخرُ الذکر' قاری کو یہ مَسرّت انگیز احساس دِلاتی ہے کہ وہ خود بھی تحریر کا مصنف ہے' نیز ایسی تحریر اُسے Jouissance کی وہ لذّت مہیا کرتی ہے جو جنسی لذّت یا وَجد کے مشابہ ہے۔ ایسی تحریر قاری کی توجّہ کو اپنے بدن پر مرکوز کرتی ہے نہ کہ اُسے کسی اَور ہی دُنیا کا منظر دِکھاتی ہے۔ مقدمُ الذکر تحریر میں دال (Signifers) ایک خاص سمت میں نپے تلے قدموں کے ساتھ رواں ہوتے ہیں اَور مدلول (Signifieds) سے ہم رِشتہ ہو جاتے ہیں جبکہ مؤخرُ الذکر تحریر میں وہ منزل کے تصوّر سے منقطع ہو کر رقص کرنے لگتے ہیں۔ یہ رقص وہ Codes کے تال پر

کرتے ہیں اور تال کا رُ صورت یہ اُبھرتی ہے کہ رقص، تال اور رقاص میں فرق تک باقی نہیں رہتا۔ رقاص، رقص کرتے ہوئے، اپنے بدن کی دل فریب حرکات سے ایک ایسی "تحریر" کو جنم دیتا ہے جو کسی نظریے یا خیال یا مقصد کی جانب ذہن کو متوجہ نہیں کرتی، فقط اپنی انوکھی "موجودگی" سے وَجد کا عالم طاری کر دیتی ہے۔ بارت نے Writerly Text کو اسی معنی اور اسی پس منظر میں پیش کیا ہے، اس سے یہ بات واضح ہوتی ہے کہ یہ متن دیگر متون کے ساتھ علّت و معلول کے رشتے میں منسلک نہیں، یہ Codes کے مشترک رقص میں مبتلا ہونے کے باعث شعریات کے واسطے سے ہم رشتہ ہے۔

بے شک کوئی بھی متن خلا میں تخلیق نہیں ہوتا، وہ ماحول سے جڑا ہوتا ہے: مثلاً زبان ایک مشترک "ذریعہ" ہے جسے تمام متون بروئے کار لاتے ہیں، دوسری قدرِ مشترک وہ ثقافت ہے جس کے اندر متن تخلیق ہوتا ہے اور جس کے اندر ہی دیگر متون جنم لیتے ہیں؛ مگر جب ہم کسی اَدب پارے کا مطالعہ کرتے ہیں تو اُسے فقط ایک مخصوص زبان اور مخصوص کلچر کے حوالے سے نہیں دیکھتے، اُسے ذہن کے حوالے سے اُس Universal Grammar، اور کلچر کے حوالے سے، اُس عالم گیر انسانی ثقافت کی روشنی میں بھی پڑھتے ہیں جو مختلف متون اور ثقافتوں کے عقب یا بطون میں موجود ہوتی ہے اور جسے Deep Structure کا نام ملنا چاہیے۔ میرا موقف یہ ہے کہ جب ہم کسی متن کو دیگر متون سے مشروط گردانتے ہیں تو تخلیقی عمل کی محض بالائی سطح کی بات کرتے ہیں؛ ہر متن کا ایک ظاہر چہرہ ہوتا ہے جو اُسے زماں و مکاں میں قید کرتا ہے مگر ہر متن کے گہرے پرت بھی ہوتے ہیں جو زبان اور ثقافت کی عالم گیریت اور Codes اور Conventions کے ایسے مخفی نظام کی گواہی دیتے ہیں جس کی پہچان اُس کے مظاہر کا ربطِ باہم یعنی inter-relatedness ہے نہ کہ اُن کی حاصل جمع! پھر یہ بات بھی ہے کہ ان جملہ ثقافتی مظاہر کے ربطِ باہم کے پسِ پشت انسانی ذہن کی وہ ساخت بھی ہے جو بجائے خود ایک "ربطِ باہم" ہے۔ اپنی کتاب "تخلیقی عمل" میں (جو پہلی بار ۱۹۷۰ء میں شائع ہوئی تھی) میں نے دو عناصر (فعّال اور منفعل) کا ذکر کیا تھا: فعّال عناصر میں مَیں نے مصنف کی شخصی زندگی، زندگی کے حادثات و واقعات، اُس کے علمی اور ثقافتی ماحول، اُس کے مطالعے (جو ظاہر ہے کہ دیگر متون کا مطالعہ تھا) اُس کی نظریاتی ترجیحات وغیرہ، ان سب کو سمیٹ لیا تھا؛ اور منفعل عناصر میں اُس کے نسلی اور آرکی ٹائپل مواد کی نشان دہی کی تھی۔ میرا موقف یہ تھا کہ تخلیقی عمل میں دونوں طرح کے یہ عناصر براہِ راست شامل نہیں ہوتے، یہ آپس میں ٹکرا کر نراج یعنی Chaos میں تبدیل ہو جاتے ہیں جس میں سے

تخلیق، جست لگا کر باہر آجاتی ہے ؛ لہٰذا تخلیق کے اَندر نہ صرف منفعل اَور فعال عناصر منقلب ہو کر شامل ہوتے ہیں بلکہ خود تخلیق بھی تقلیب کی مظہر ہے۔ میں نے اِس سلسلے میں حیاتیات کے Mutation کے نظریے سے روشنی حاصل کی تھی۔ دُوسری طرف، ساختیاتی تنقید نے تخلیقی عمل کو سمجھنے کے لیے سوسیور کے لسانی ماڈل کو سامنے رکھا ہے اَور جب اَوب پر اِس کا اِطلاق کیا ہے تو متون کی ظاہری صُورتوں کے بجائے اُن کے اَندر کے مخفی سسٹم کو اَہمیت دی ہے۔ میرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ ہم اگر کسی بھی اَدبی تخلیق کو محض دیگر تخلیقات کا آمیزہ کہیں گے یا اُن سے مشروط قرار دیں گے تو اُس کی اِنفرادیت پر کاری ضرب لگے گی۔ غالبًا اِسی احساس کے تحت خود بارت کو بھی اَپنے مؤقف کی مزید وضاحت کی ضرورت پڑی تھی۔ جوناتھن کلر کے لفظوں میں :

> (According to Barthe's) each text is its own model, a system unto itself. It does not have a single structure, assigned to it by literary system, nor does it contain an encoded meaning which a knowledge of literary codes would enable one to decipher.

بارت کے اِس مؤقف پر گفتگو کرتے ہُوئے جوناتھن کلر نے اِس رائے کا اظہار کیا ہے :

> Barthes's agrument seems fundamentally ambigious - not only does he preserve his notion of code, which entails collective knowledge and shared norms. It is in S/Z that the concept reaches its fullest development; the codes refer to all that has already been written, read - seen and done.

گویا بارت نے متن کو کسی مخصوص اَدبی مواد یا ثقافتی ماحول تک محدود نہیں رکھا اَور جو کچھ اَب تک لکھا، دیکھا، پڑھا اَور کہا گیا ہے، اُس سارے کو اِنسانی تناظر کے طور پر نشان زَد کیا ہے...... اِس ایک جملے میں پوری اِنسانی ثقافت کی طبق دَر طبق موجودگی کی طرف اِشارہ ہے نہ کہ کسی زمانے کے اَدبی مواد کی طرف! مزید یہ کہ اُس نے Codes اَور Conventions کو بھی ایک گہرے سسٹم یا سٹرکچر کے "اِشارہ نما" کا منصب عطا کر دیا ہے، یا یُوں کہیے کہ Codes کے مفہوم میں توسیع کر کے اُنھیں اِنسانی ذہن کی جبلّی کھائیوں کا بلکہ خود حقیقت (reality) کو کھائیوں (Lays) کا اعلامیہ قرار دے ڈالا ہے (ذہن، ژونگ کے Archetypes کی طرف بھی مبذول ہوتا ہے)۔ چونکہ بارت کا زمانہ طبیعیات کے Bootstrap Hypothesis کے فروغ کا دَور بھی تھا، لہٰذا اِس اِمکان کو ردّ نہیں کیا جا سکتا کہ خود بارت نے غیر شعوری طور پر اُس کے اَثرات قبول کر لیے تھے۔

کیپرا نے بوٹ سٹریپ زاویۂ نگاہ کا لبِّ لباب اِن الفاظ میں بیان کیا ہے :

(الف) بوٹ سٹریپ مسلک نے مادّے (Matter) کے بنیادی اَجزا کے تصوّر کو ترک کر دیا ہے۔

(ب) اس نے کائنات کو واقعات (events) کے ایک متحرک ربط باہم کے حامل جال (web) کی صورت میں دیکھا ہے۔

(ج) اس کے نزدیک مادّے کا پیٹرن اور انسانی ذہن کا پیٹرن ایک دُوسرے کے عکس ہیں۔

(د) یہ پیٹرن ایک دُوسرے پر مشتمل نہیں، ایک دُوسرے میں involved ہیں۔

(ر) ہر پارٹیکل، کائنات کے جُملہ پارٹیکلز پر مشتمل ہوتا ہے۔

طبیعیات کے اِس بوٹ سٹریپ مسلک کے سامنے رولاں بارت کے نظریے کو رکھ کر دیکھیں تو مماثلت بہت نمایاں نظر آتی ہے۔ بارت کے Codes بھی ایک دُوسرے کے ساتھ علّت و معلول کے رِشتے میں منسلک نہیں، وہ ایک ہی جال کے دھاگے ہیں؛ نیز کوڈز کا یہ سارا پیٹرن خود اِنسانی ذہن کے پیٹرن کا عکس ہے، بالکل اُسی طرح جس طرح خود اِنسانی ذہن کا پیٹرن کوڈز کے پیٹرن کا عکس ہے۔ بات کا لُبِ لباب یہ ہے کہ بارت کے Codes وسعت آشنا ہو کر حقیقت (reality) کے اُن Codes یا Strings یا Lays (کھائیوں) پر منطبق دِکھائی دینے لگے ہیں جن سے پوری کائنات عبارت ہے۔ اَدب کے حوالے سے دیکھیں تو یہ کھائیاں تخلیق کے اَندر بھی موجود ہیں اَور قاری کے اَندر بھی! لہٰذا جب قاری کسی متن کا مطالعہ کرتا ہے تو تخلیق کے پرت ہی نہیں اُتارتا، وہ اپنی ذات کے پرتوں کے اُترنے کا منظر بھی دِکھاتا ہے۔ اسی لیے میں نے اپنی کتاب "تنقید اَور جدید اُردو تنقید" میں یہ مَوقف اختیار کیا تھا کہ تخلیق اَور قاری دو آئینوں کی طرح ایک دُوسرے کے سامنے آتے ہیں جس سے معنی آفرینی کا عکس در عکس سلسلہ جنم لیتا ہے۔ مگر فی الحال زیرِ بحث مسئلہ یہ ہے کہ بحوالۂ بارت Writing سے کیا مُراد ہے؟ میری رائے میں بارت نے Writing سے کسی خاص زمانی اَور مکانی صُورتِ حال میں تخلیق ہونے والے متون سے کہیں زیادہ اِنسانی صُورتِ حال میں تخلیق ہونے والے تمام تر متون میں مُضمَر، سَدا سے قائم کھائیوں کی کارفرمائی مُراد لی ہے۔ اُس کے ہاں Inter-Textuality کا مفہُوم طبیعیات کی Inter-Relatedness اَور اُس کے مضمرات ہی کے مماثل نظر آتا ہے اَور یہی وہ مفہُوم ہے جسے ساختیاتی تنقید نے اَدبی تخلیق کی تخلیقِ مکرّر کے سلسلے میں عام طور پر برتا ہے۔

سٹرکچر اَور اَینٹی سٹرکچر

اِنسان کی فطرت میں یہ بات ودیعت ہے کہ وہ نہ صرف مظاہر کے غدر میں "ساخت" تلاش کرتا ہے بلکہ ہر ساخت کے عقَب میں ایک اَور ساخت دریافت کرنے کی بھی کوشش کرتا ہے، حتیٰ کہ وہ اِس آخری ساخت یعنی "اینٹی ساخت"، پر پہنچ کر رُک جاتا ہے جو ساری "ساختیاتی ہائرآرکی" کا منبع اَور مصدر ہے۔ تاہم وہ اِس نقطے پر حتمی طور پر نہیں رُک جاتا بعض اَوقات وہ اِس کے عقَب میں جاکر اُس منطقے سے بھی آشنا ہوتا ہے جو یکتائی کا مظہر ہونے کے باعِث ساخت اَور اَینٹی ساخت دونوں سے ماورا ہے۔

تکوینِ کائنات کے باب میں طبیعیات نے بھی اینٹی ساخت کے مرحلے کا ذِکر کیا ہے مگر اِس کے عقب کے بارے میں فقط اِتنا ہی کہا ہے کہ وہاں زماں و مکاں کے جُملہ قوانین بے کار ہو جاتے ہیں۔ اینٹی ساخت کے مرحَلے کا ذِکر کرتے ہوئے طبیعیات نے اَجزا کے غدر کا منظر دیکھا ہے جو بِگ بینگ کے فوراً بعد کے تین منٹ کا وہ مرحَلہ ہے جس میں ذرّات (particles) کی "گنجلک" وجود میں آئی تھی......ایک اَیسی گنجلک جس میں ذرّات پَیدا ہوتے تھے ایک دُوسرے سے ٹکرا کر منہدم ہوتے اَور دوبارہ وُجود میں آجاتے تھے مگر مرکزے (Neuclius) نہیں بن پاتے تھے؛ یہ مرحَلہ اُس نراج (Chaos) اَور گورکھ دھندے یا گنجلک (Labyrinth) کا مرحَلہ تھا جس سے (دریدا کے بقول) باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔

مغرب میں فروغ پانے والی تنقید (تھیوری) میں ساخت کے حوالے سے جو پیش رفت ہوئی ہے وہ بالآخر دریدا کے اَخذ کردہ اِس نتیجے پر پہنچی ہے کہ کائنات ایک اَیسا گورکھ دھندا ہے جس کی کُنہ تک پہنچنا ناممکن ہے۔ وجہ یہ کہ اِس کی کُنہ موجود ہی نہیں؛ موجود صرف اِلتوا کا منظر ہے جو اَصلاً معنی کے اِلتوا

کو پیش کرتا ہے۔ زبان اُور اِس کے حوالے سے تحریر یعنی Text بھی ایک گنجلک ہے جسے کسی ساخت' مرکزے' منبع یا مصدر سے ہم رِشتہ نہیں کیا جا سکتا۔ صُوفیا نے بھی اِس گنجلک کا اِدراک کیا تھا مگر پھر وہ اِس کے عقب میں یکتائی کے اُس مقام کو بھی چھونے میں کامیاب ہوئے تھے جہاں کثرت کے جُملہ مظاہر ختم ہو جاتے ہیں۔ مگر دریدا اُور اُس کے ہم نواؤں نے گنجلک (یا اینٹی سٹرکچر) تک ہی رسائی حاصل کی اُور خود کو گہراؤ (Abyss) میں نیچے ہی نیچے جاتے ہوئے محسُوس کیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ وہ گنجلک کو ہمہ وقت کھولنے کے عمل میں جُتے رہے اُور معنی کے اِلتوا کا منظر دیکھتے رہے: اُسے عبور کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے۔

جس طرح Concept کے مقابلے میں Non-Concept کی بات اکثر ہوتی ہے' اُسی طرح دریدا نے ساخت کے مقابلے میں گنجلک (مراد اینٹی سٹرکچر) کی بات کی۔ طبیعیات میں بھی Matter کے مقابلے میں Anti-Matter کا ذِکر ہوتا ہے جو Matter کی نفی نہیں' اُس کا اپنا ایک الگ وجود ہے۔ دُوسرے لفظوں میں ساخت' رِشتوں کا ایک جال ہے جبکہ اینٹی سٹرکچر میں رِشتوں کی مخصوص ترتیب ٹوٹ جاتی ہے اُور اس کی جگہ آزاد کھیل (Free Play) کا منظر اُبھر آتا ہے۔ دریدا کے حق میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ وہ ساخت کی مربوط اُور منظم صُورت کے عقب میں لفظوں' صُورتوں اُور رِشتوں کو بکھراؤ کے عالم میں دیکھنے میں بھی کامیاب ہوا۔ صُوفیا نے بھی اِس مرحلے کو دیکھا تھا مگر پھر اِسے فریبِ نظر کہہ کر مسترد کر دیا تھا جبکہ دریدا نے اِسے "اُصل حقیقت" سمجھا جس کے اَندر رِشتوں' صُورتوں' خطوط اُور معانی کی کترنیں بکھراؤ کے عالم میں تھیں۔ دریدا کی یہ "اُصل حقیقت" ساخت نہیں تھی' اینٹی ساخت تھی۔ یُوں ساخت کے مربوط رُخ کی جگہ اس کے لخت لخت رُخ کو مل گئی' اِس فرق کے ساتھ کہ ساخت کے اَندر تو تاگے جُڑ کر ایک پیٹرن بن جاتے ہیں جبکہ اینٹی سٹرکچر کے اَندر' بننے بگڑنے کا عمل جاری رہتا ہے یعنی ابھی کوئی رِشتہ پوری طرح مرتب نہیں ہو پاتا کہ اُس میں شِگاف پیدا ہو جاتا ہے جس سے وہ deconstruct ہو جاتا ہے اُور رِشتے کے اَجزا پھر سے گورکھ دھندے کا حِصّہ بن جاتے ہیں۔ بقولِ دریدا' اس گورکھ دھندے سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں حالانکہ دو راستے بہرحال موجود ہیں..... ایک یہ کہ گورکھ دھندے کے عقب میں موجود یکتائی کے اُس عالم کو چُھوا جائے جو گورکھ دھندے سے ماورا ہے (مگر دریدا اسے قبول نہیں کرتا)' دُوسرا یہ کہ گورکھ دھندے کو ساخت میں تبدیل ہونے دیا جائے (مگر دریدا ساخت کے اِس تصوّر سے گریزاں ہے' اُس کے نزدیک گنجلک ازلی و اَبدی ہے جس سے باہر نکلنے کا کوئی اِمکان نہیں)۔

اِنسان کے ہاں دوؔ رُجحان بہت نمایاں ہیں: ایک رُجحانِ نقل (mimesis)، دُوسرا پہیلیاں (riddles) بنانے اَور پھر اُنھیں کھولنے کا رُجحان (جسے پہیلی بُوجھنا کہا گیا ہے)۔ جہاں تک رُجحانِ نقل کا تعلق ہے، ہم ہر شے کو کسی اَور شے کی نقل (copy) سمجھتے ہیں۔ یونانی فلسفہ اِس کی نمایاں ترین مثال ہے جس کے تحت ہست کو اَصل کی نقل قرار دیا گیا ہے اَور یہ "اَصل" فارم ہے، سسٹم یا اصل' الاصول کی ازلی و اَبدی صُورت یعنی عدم صورت ہے۔ یہ منبع اَور مصدر بھی ہے اَور مرکزہ بھی...... ایک اَیسا مرکزہ جو مرکز میں ہونے کے باوجود ساخت سے ماورا ہے اَور جسے کئی نام ملے ہیں...... بعض نے اِسے لوگوس یا Presence کہا ہے، بعض نے Transcendental Signified فارم (اَعیان) لانگ یا بلیو پرنٹ جانا ہے۔ جس کے عین مطابق یہ عالَم وجود میں آکر اپنی کارکردگی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اِسے آپ ایک حوالہ یا Point of Reference بھی کہہ سکتے ہیں جس کے پار کچھ نہیں بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ جس کا کوئی پار نہیں۔

دُوسرا رُجحان، گنجلک بنانے (یا محسُوس کرنے) اَور پھر اُس میں سے باہر نکلنے کا راستہ تلاش کرنے کا رُجحان ہے۔ یہ بات، ہم سب کے تجربے میں ہے کہ ہست' تغیّر کے ایک مستقل عالَم کے تحت' ہزاروں زاویوں' قاشوں کترنوں' قوسوں اَور لمحوں میں بٹتا رہتا ہے...... یوں کہ یہ سب منتشر اَجزا، عجب بے ڈھنگے طریق سے آپس میں جُڑتے اَور ٹوٹتے رہتے ہیں: چنانچہ ایک ایسا گورکھ دھندا اُبھر آتا ہے، جس میں لاتعداد سمتیں، ایک دُوسرے کو کاٹتے چلے جاتی ہیں مگر کوئی ایسی سمت وجود میں نہیں آتی جو اِس گورکھ دھندے سے باہر لے جا سکے جبکہ اِنسان "سمت" کی تلاش میں جُٹا رہتا ہے...... اگر وہ کسی نہ کسی طرح (چند لمحوں کے لیے ہی سہی) سمت کو تلاش کر لے اَور پھر اُس کے ذریعے، گنجلک سے باہر آجائے تو یہ پہیلی بوجھنے کی ایک صورت ہوگی جس سے اُسے آسُودگی، جمالیاتی حظ یا عرفان حاصل ہوگا۔

اَفلاطونی فلسفے نے اِس گنجلک سے باہر نکلنے کا راستہ اَعیان یعنی Forms کے اِدراک سے حاصل کیا اَور ساختیات نے شعریات یعنی Poetics کے اِدراک سے! اِسی طرح مذاہب اَور مابعدُالطبیعیات کے مختلف مکاتب نے اپنے اپنے اَنداز میں ایک Point of Reference کی تلاش کی جو دراصل گنجلک سے باہر نکلنے کا راستہ تھا، مگر دریدا نے گنجلک سے باہر نکلنے کے لیے کسی Point of Reference پر انحصار نہیں کیا؛ اُس کا یہ اِیقان ہے کہ پوائنٹ آف ریفرنس سرے سے موجود ہی نہیں، وہ اِسے ایک طرح کا فرار کا راستہ (Escape Route) سمجھتا ہے جسے اِنسان کے تخیّل یا دماغ کی مخصوص ساخت نے

جنم دیا ہے۔ موجودیت والوں کی طرح وہ بھی اِسے Bad Faith قرار دیتا ہے۔ دریدا کے نزدیک گورکھ دھندا اَزلی واَبدی ہے جس سے باہر نکلنے کا نہ تو کوئی راستہ ہے اور نہ جس کے اَندر کوئی مستقل نوعیت کا معنی ہی کارفرما ہے ...... ایک اَیسا معنی جس کا ایک خاص مقام' رنگ یا وضع ہو۔ وہ کہتا ہے کہ گورکھ دھندا تو اَصلاً معانی کا غدر ہے جس میں معنی ہمہ وقت ملتوی ہو رہا ہے ...... معنی کے ملتوی ہونے کی نہ تو کوئی حد ہے اور نہ ہی اِس گورکھ دھندے کا کوئی سِرا موجود ہے؛ اِنسان کا کام "ملتوی ہونے" سے خود کو ہم آہنگ کرنا ہے' یعنی خود بھی ملتوی ہوتے چلے جانا ہے۔

یوں لگتا ہے جیسے دریدا کے سامنے کسی نے فلم کو اُلٹا چلا دیا ہو۔ فلم کو اُلٹا چلائیں تو ہر شے پیچھے کی طرف دوڑنے لگتی ہے یعنی ملتوی ہوتے چلے جاتی ہے اور اِس عمل سے تمام ساختوں کو توڑتے اور تصویروں کو گڈمڈ کرتے چلے جاتی ہے؛ اَور فلم کو آگے کی طرف چلائیں تو تصویروں کا غدر بتدریج مربوط اور منظم صورتوں میں ڈھلنے لگتا ہے، مُراد یہ کہ "ساختوں" میں مرتب ہونے لگتا ہے۔ سوال یہ ہے' کیا اِنسان (یا کائنات) ایک (مادی یا معنوی) گنجلک میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے محبوس ہے! قرائن کہتے ہیں کہ اَیسا نہیں ہے اور' اِنسان گنجلک سے باہر جانے والے راستے پر گام زَن ہے۔ خود دریدا بھی جب لفظوں کے گورکھ دھندے میں سے لفظوں کی ایک ایسی ساخت مرتب کرتا ہے جو اُس کے اَفکار کو وضاحت کے ساتھ' قابلِ فہم اَنداز میں بیان کرتی ہے تو کیا اِس کا یہ مطلب نہیں کہ اُس نے خود بھی گورکھ دھندے سے باہر نکلنے کا راستہ اِختیار کر لیا ہے! خود اِنسانی تجربات بھی اِس بات کی توثیق کرتے ہیں کہ عناصر کا اُفقی نیز وَقت کا عمودی گورکھ دھندا ...... یہ دونوں' راستہ تلاش کرنے کے عمل میں مزاحم تو ہیں مگر اِس پر حاوی نہیں۔ دریدا اَیسے مفکرین اپنی جگہ غلط نہیں' دُوسروں کی بہ نسبت اِس اعتبار سے زیادہ حسّاس ہیں کہ اِنھوں نے ایک ایسے منطقے کو محسُوس کیا ہے جس تک دُوسرے مفکرین کی رسائی ہی نہیں۔ تاہم جب وہ گورکھ دھندے کو اَزلی و اَبدی قرار دے کر اِس کا تجزیہ کرتے ہیں تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ اِن کی آواز گورکھ دھندے کے اَندر سے آ رہی ہے یا باہر کے کسی Pivotal Point سے!

میرا خیال ہے کہ آواز اَندر سے آ رہی ہے۔ جہاں تک صُوفیا کا تعلق ہے' وہ جب کثرت کے پیچ دَر پیچ عالَم سے گزرے تھے تو اُنھوں نے اِس عالَم سے باہر ایک پوائنٹ آف ریفرنس بصُورتِ وَحدتُ الوجود دریافت کر لیا تھا۔ مُراد یہ کہ وہ گنجلک سے باہر آ کر اُسے دیکھنے لگے تھے۔ دُوسری طرف دریدا نے کثرت کے

عالم کو باہر سے نہیں' اندر سے دیکھا ہے! یہ ایسے ہی ہے جیسے کسی کو موّاج سمندر کے اَندر کوئی ایسی چٹان (مستقل مقام) مل جائے جس پر کھڑے ہوکر وہ موّاج سمندر کا نظارہ کرسکے۔ دلچسپ نکتہ یہ اُبھرتا ہے کہ دریدا نے گورکھ دھندے (موّاج سمندر) کو اصل حقیقت قرار دینے' نیز یہ موقف اختیار کرنے کے بعد کہ اِس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں' خود ہی اِس کے اَندر ایک ایسا مقام دریافت کرلیا ہے جہاں رُک کر وہ اِس گورکھ دھندے پر غور کرسکے۔ یہ عمل ایک ایسا detached outlook ہے جو گورکھ دھندے سے منقطع ہونے کی صورت ہی میں ممکن ہے۔ دریدا ساخت شکنی کا بہت گرویدہ ہے؛ دیکھنے کی بات ہے کہ کس طرح اُس نے گورکھ دھندے کے اَندر ہوتے ہوئے بھی اِس پر ایک منضبط اور مرتب اَنداز میں غور کرکے (یعنی خود کو اِس سے detach کرکے) اِسے deconstruct کردیا ہے!

اَدبی تخلیق کے حوالے سے دیکھیں تو دریدا نہ تو تخلیق کے بعید پس منظر سے (جسے بعض لوگوں نے اَبدیت کہا تھا)' کوئی سروکار رکھتا ہے اور نہ ہی تخلیق کی گنجلک کو مبدّل بہ ساخت ہونے کو حتمی (authentic) قرار دیتا ہے۔ اُس کے نزدیک تخلیق نہ تو اَبدیت کے حوالے سے اَپنا کوئی منبع' مصدر یا خالق (یعنی مصنف) رکھتی ہے اور نہ ہی ساختیات کے حوالے سے کسی مربوط اور منظم اکائی پر منتج ہوتی ہے؛ قاری کا کام ہر معنی کو deconstruct کرکے اُس کے زیرِ سطح معنی تک پہنچنا ہے تاکہ وہ اُسے بھی deconstruct کرسکے۔ وہ تحریر کو اَصلاً ایک طرح کی palimpsest writing قرار دیتا ہے یعنی تحریر' اَیسے بجھے ہوئے اَلفاظ پر چسپاں ہوتی ہے جو پوری طرح بجھے ہوئے نہیں ہوتے۔ دریدا کے مطابق ساخت شکنی کا عمل' نقاد یا قاری ہی کے ہاتھوں انجام نہیں پاتا' خود تحریر کے اَندر بھی deconstruct ہونے کا عمل موجود ہوتا ہے (اُوپر اِس حوالے سے یہ بات سامنے آئی ہے کہ دریدا کے ساخت شکنی کے نظریے کے اَندر بھی خود کو deconstruct کرنے کا رویہ مُضمر ہے) مختصر یہ کہ ہَست (نیز Text)' ملتوی ہوتے ہوئے معانی کا منظر نامہ ہے۔ دُوسرے لفظوں میں' وہ سٹرکچر نہیں' اینٹی سٹرکچر ہے۔ اِس بات کو تسلیم کرلیں تو پھر تخلیق کے وجود میں آنے کا کوئی اِمکان ہی باقی نہیں رہتا، گویا تخلیق کاری کا عمل منسوخ ہوجاتا ہے۔

مگر کیا دریدا کا یہ موقف قابلِ قبول ہے ...... میرے نزدیک یہ قابلِ قبول نہیں۔ تخلیق کاری کا مقصد ہی ساخت آفرینی ہے نہ کہ ساخت شکنی؛ اَور یہ ساخت آفرینی دو دُنیاؤں کو باہم آمیز کرنے ہی سے وجود میں آتی ہے۔ اِن میں سے ایک دُنیا بے خد و خال' غیر مادّی' ماورایت یا اَسراریت کی وہ دُنیا ہے

جو Push کے ذریعے اوّل اوّل قوسوں، زاویوں، گرامروں، اُصولوں اور زماں و مکاں کے قوانین میں خود کو منکشف کرتی ہے، پھر ساختوں اور نام رُوپ کے مظاہر میں اُس کا ظہور ہوتا ہے؛ یوں لگتا ہے جیسے کوئی اَسرار (Mystery) مجسّم ہو کر سامنے آنا چاہتا ہے۔ اِس ظہور ہی سے اُس کا ہونا ثابت ہوتا ہے، بالکل جس طرح لائنگ غائب ہوتی ہے مگر پارول کے وجود میں آنے ہی سے اُس کی موجودگی کا ثبوت ملتا ہے۔ تخلیق کاری کے عمل میں بھی اَسرار رنگوں، سُروں، پتھروں اور لفظوں وغیرہ کے ذریعے اپنے ہونے کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جب تک تخلیق کار تخلیق کی اِس رُوح کو جسم عطا نہیں کرتا، وہ ہونے کے عالَم میں منتقل ہو نہیں پاتی۔ بے شک ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ تخلیق کی رُوح اپنی Push میں، بعض اَوقات مصنف کو بھی خاطر میں نہیں لاتی اور مطلق العنانی کا مظاہرہ کرتے ہوئے اَز خود صورت پذیر ہو جاتی ہے مگر یہ نظریہ اِس اعتبار سے "مکمل سچائی" نہیں کہ وہ مصنف کے وجود سے گزرے بغیر خود کو صورت پذیر کر ہی نہیں سکتی؛ البتہ یہ ضرور ہے کہ وہ اَپنے اِس عمل میں مصنف کو ایک حد تک نیم بے ہوش کر کے، اَیسا کرنے کی مجاز ہے۔

یہ تو Push کا ذکر تھا، اَب تخلیق کاری کے عمل کو دُوسری جانب سے دیکھیں، جہاں Push کے بجائے Pull کارفرما ہوتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ تخلیق کار، اَشیا اور مظاہر سے "کھیلتے" ہوئے یکایک خود کو پُراَسراریت کے رُوبرو کھڑے محسوس کرتا ہے اور اُس کا سارا اَندر اِس پُراَسراریت کو چھونے اور اِسے صورت عطا کرنے کی آرزو پر مرتکز ہو جاتا ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ اِس سارے مواد (یعنی رنگوں، سُروں، صُورتوں لفظوں، اَشیا اور مظاہر) سے tentacles نکل آتے ہیں جو پُراَسراریت کو چُھونے کی کوشش کرتے ہیں اور جب کسی نہ کسی حد تک اُسے چُھونے میں کامیاب ہو جاتے ہیں تو اُس لمس سے منقلب بھی ہو جاتے ہیں۔ یہ منقلب ہونا یعنی ایک تخلیقی ساخت میں تبدیل ہونا تخلیق کاری کے ذیل میں آتا ہے۔ تاہم یہ کام تخلیق کار کی وساطت ہی سے انجام پاتا ہے۔

اَب صورت کچھ یوں سامنے آتی ہے کہ تخلیق کار کے اَعماق میں جب دو دُنیاؤں کا سنگم وجود میں آتا ہے (چاہے یہ سنگم Push کے ذریعے ہو چاہے Pull کے ذریعے) تو اِس کے نتیجے میں ایک بے خدوخال جہان اپنی بے ساختیت کو تج کر ساخت میں منتقل بلکہ منقلب ہو جاتا ہے۔ یہ سب کچھ ایک جَست یا Leap کے ذریعے ہوتا ہے مگر اِس کا نتیجہ ساخت شکنی کے بجائے ساخت آفرینی کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ اِس اعتبار سے دیکھیں تو دریدا کا محض گورکھ دھندے تک محدود رَہنا، اور اُس کے مسلسل ملتوی ہوتے

چلے جانے کے عمل کو واحد حقیقت سمجھنا ایک غیر تخلیقی یا Anti-Creative رویّہ ہے۔ موجودیت والوں کی طرح دریدا بھی آزادی کا نعرہ تو لگاتا ہے اور انھیں کی طرح گہراؤ (Abyss) کے رُوبرو کھڑے ہو کر اِنہدام کے اِمکانات سے بھی آشنا ہوتا ہے؛ مگر وہ اِس سے آگے ایک اور قدم بھی اُٹھاتا ہے جب وہ قاعدوں، قدروں، گرامروں تعقلات اور منطقی رِشتوں تک کو مسترد کرتے ہوئے ساخت کے مکمل اِنہدام کی بات کرتا ہے..... ایسی صُورت میں اُس کے نزدیک تخلیق کاری کیا معنی رکھتی ہے! دریدا کا یہ رویّہ اَصلاً Apacolyptic ہے اور اُس کا رِشتہ دانتے کے جہنّم سے بھی جوڑا جا سکتا ہے، مگر یہ ایک الگ مضمون ہے!

لکھاری، لکھت اَور قاری

حقیقت، ایک اَسرار کی طرح، ہمارے چاروں جانب، نقاب اَندر نقاب، بے کنار، دُوریوں تک پھیلی ہُوئی ہے، اَور وہ ہمارے اَندر بھی، پردہ دَر پردہ، لامحدود گہرائیوں تک چلی گئی ہے۔ ہم اِنسان "حقیقت" کا لازمی جُزو ہونے کے باوجود خُود کو اِس سے الگ بھی محسُوس کرتے ہیں اَور اِسے بے نقاب کرنے، اِس کی معرفت حاصِل کرنے یا تخلیقی سطح پر اِسے اَز سَرِ نو تخلیق کرنے کے لیے کوشاں بھی رہتے ہیں، کیونکہ اِس عمل میں ہمیں مسرّت حاصل ہوتی ہے۔ لیکن کیا حقیقت کو بے نقاب کرنے کی کوشش میں (جو فلسفیوں کو مرغوب ہے)، اِس کی معرفت حاصِل کرنے کے عمل میں (جو صُوفیوں اَور عارفوں کو پسند ہے) اَور اِسے اَز سَرِ نو تخلیق کرنے کے وظیفے میں (جو فن کاروں کا من بھاتا ہے)، ایک ہی نوعیت کی خوشی حاصِل ہوتی ہے؟ میرا خیال ہے، اَیسا نہیں ہے۔ فلسفی حقیقت کو کھولنے یا disentangle کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ اِس کے معنی تک پہنچ سکے، لہٰذا اُس کی مسرّت اصلاً دریافت کرنے کی مسرّت ہے؛ صُوفی یا عارِف، معرفت حاصل کرنے کے عمل میں جُزو اَور کُل کی تفریق کو ختم کرتا ہے، لہٰذا اُس کی مسرّت اصلاً عرفان کی مسرّت ہے؛ اَور اِن دونوں کے برعکس فن کار تخلیقی عمل کے دَوران میں جو خوشی حاصِل کرتا ہے، وہ نوعیت کے اِعتبار سے جمالیاتی مسرّت ہے۔

مگر سوال یہ ہے کہ جمالیاتی مَسرّت سے کیا مُراد ہے! کیا جمالیاتی مسرّت یعنی Aesthetic Pleasure حُسن کو جُملہ اِنسانی حِسیات کی مدد سے محسُوس کرنے کا نام ہے ...... مثلاً کروچے نے کہا ہے کہ ہم حُسن کا اِدراک، Intuition کی مدد سے کرتے ہیں جو چھٹی حِس ہے؛ پولے (Poulet)، حُسن کو چاند کا غائب چہرہ (Invisible Face of the Moon) کہتا ہے (ظاہر ہے، وہ اِس ضمن میں "باصِرہ" مدد طلب کرتا ہے)؛ ہسرل

(Husserl) اِسے زِندہ آواز (living voice) کا نام دیتا ہے (گویا وہ "سامِعہ" پر تکیہ کیے ہوئے ہے)؛ شیلے نے اِسے بجھتا ہُوا کوئلہ (fading coal) کہا ہے (جس کا مطلب ہے کہ وہ "لامِسہ" کے ذریعے حسن سے لطف اندوز ہو رہا ہے)؛ دریدا (Derrida) اِسے اظہار کی ایسی پاکیزگی کا نام دیتا ہے جو ناقابلِ ترسیل ہے (یعنی وہ اس کی "گونگی حالت" کو محسوس کرنے پر زور دیتا ہے)؛ مگر اِن سب کے برعکس مولانا رُوم' نافۂ آہُو کا ذِکر کرتے ہیں (جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ حُسن کو "شامّہ" کے ذریعے محسوس کرنے پر بضد ہیں)۔

حسن سے جمالیاتی حَظ کی تحصیل ایک وَہبی عمل ہے مگر خود حُسن' بعض ایسے اَوصاف کا حامل یقیناً ہے جو مستقل نوعیت کے ہیں۔ حد یہ کہ تاریخی یا جغرافیائی حوالوں سے حُسن کے معیار میں جو تبدیلی اکثر دیکھنے میں آتی ہے' وہ بھی کسی بنیادی تبدیلی کی غمّاز نہیں کیونکہ حُسن کے صدہا نمونوں کے عقب میں موجود "حُسن" کی گرامر یا اُقلیدس میں کوئی تبدیلی رُونما نہیں ہوتی۔ افلاطون نے مطلق حُسن (Absolute Beauty) کو مستقیم خطوط' قوسوں اَور دِیگر اُقلیدسی شکلوں تک محدود کر دیا تھا۔ ہر چند کہ دُنیا کے مختلف خطّوں میں حُسن کے مختلف معیار ملتے ہیں' اَور اِسی طرح پُرانے زمانوں اَور جدید دَور کے معیارِ حُسن میں بھی فرق محسوس ہوتا ہے' تاہم جس مطلق حُسن کی اَساس پر اِن تمام خِطّوں اَور زمانوں کے معیاراتِ حُسن اُستوار ہیں' اُس میں کوئی بنیادی تبدیلی بہت کم نمودار ہُوئی ہے۔

سوسیور نے بیسویں صدی کے آغاز میں لسانیات کے حوالے سے کہا تھا کہ لانگ (Langue) ایک مطلق اُصول یا سسٹم ہے جو تمام جُملوں میں موجود ہوتا ہے؛ اگر اِسے پسِ پُشت ڈال دیا جائے تو جملے سے معنی منہا ہو جائے گا اَور وہ شور میں تبدیل ہو جائے گا۔ دیکھنے کی بات ہے کہ بعض جملے شعریت سے لبریز اَور بعض منطقی اَنداز کے حامل ہوتے ہیں؛ بعض کی خُوب صُورتی اُن کی سادگی میں اَور بعض کا حُسن اُن کی پیچیدگی اَور آرائش میں ہوتا ہے؛ بعض کی دِل کشی اُن کے اِختصار میں ہوتی ہے اَور بعض اپنی طوالت کے باعث پُرکشش ہوتے ہیں؛ مگر اِن تمام جُملوں کے تار و پُود میں ایک ہی سسٹم یا گرامر کارفرما ہوتی ہے اَور اُسی کی اَساس پر تمام جُملوں کی بُوقلمونی اَور تنوّع وجود میں آتا ہے۔ یہی حال حُسن کے مظاہر کا ہے' چاہے اُن کا تعلق فطرت کے مظاہر سے ہو چاہے اِنسانی جسم سے' حُسن کے بنیادی اَوصاف میں توازن کو اَہمیّت حاصل ہے (جس کی کارکردگی کا صَوتی پہلو' آہنگ یعنی Rhythm ہے) اَور توازن خود کو قوسوں' دائروں' مثلّثوں' مربّعوں' متوازی خطوں اَور زاویوں میں ظاہر کرتا ہے؛ نیز ہر جگہ اَور ہر زمانے میں حُسن کے متنوّع

نمونوں کے پیچھے مطلق حُسن یعنی Absolute Beauty کا ماڈل ضرور ملے گا۔ اسی طرح ایک خوب صورت اَدبی تخلیق کے تار و پَود میں "شعریات" گرامر یا سسٹم کے طَور پر سَدا موجود ہوتی ہے، ورنہ نتیجہ لفظوں کے غدر کی صورت میں برآمد ہوگا۔

غور کریں تو ہمیں حُسن کے تین مدارج واضح طور پر دِکھائی دیں گے۔ پہلا درجہ توازن کا ہے، دُوسرا اُن اُقلیدسی اَشکال کا جو اِس توازن کی مظہر ہیں اور تیسرا اُس مادّی وجود کا جو اُقلیدسی اَشکال کے ڈھانچے یا خاکے کو ڈھانپتا اور اُسے صُورتوں میں تبدیل کرتا ہے: اِس مادّی وُجود کے عناصر میں رنگ، صَوت، خوشبو، گوشت، سنگ، لفظ اور نہ جانے کیا کیا کچھ شامل ہوتا ہے: تاہم اِس بات کو نظر اَنداز کرنا ممکن نہیں کہ اِن جُملہ عناصر سے حُسن کے جو نمونے خلق ہوتے ہیں، وہ اُقلیدسی ماڈل کے مطابق ہی بنتے ہیں اور خود یہ ماڈل بھی "توازن" کے پُراَسرار اَور غیر مرئی وُجود کا زائیدہ ہے۔ ساتھ ہی اِس بات کو بھی نظر اَنداز نہیں کرنا چاہیے کہ حُسن کی متنوّع مادّی صُورتوں کو وجود میں لانے سے جو خوشی ملتی ہے، وہ نوعیّت کے اِعتبار سے جمالیاتی اور دریافت یا عرفان حاصل ہونے والی مَسرّت سے بہرحال مختلف ہے۔

دریافت یا عِرفان کی مسرّت اور جمالیاتی حَظ کے فرق کو میں ایک مثال سے بیان کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ بیضے کو توڑنے کے دو طریق ہو سکتے ہیں: ایک یہ کہ اُسے باہر سے توڑا جائے، دُوسرا یہ کہ کوئی ہستی اُسے اَندر سے توڑ کر باہر آجائے: مقدمُ الذکر صُورت کو کسی بھی باورچی خانے میں دیکھا جا سکتا ہے اَور مؤخرالذکر صُورت کو، چوزے کے بیضے سے برآمد ہونے کے کسی بھی واقعے میں ملاحظہ کیا جا سکتا ہے۔ فلسفی یا عارِف کا طریق یہ ہے کہ وہ بیضے کو باہر سے توڑ کر اُس کے اَندر کے بے صورت جہان کو دریافت کرنے یا اُس کی معرفت حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے، اِس میں اُسے ذہنی یا رُوحانی لطف حاصل ہوتا ہے۔ دُوسری طرف تخلیق کار، اپنے سفر کا آغاز بیضے کے اندر سے کرتا ہے، وہ ایک ایسی رقیق موجودگی کو، جس کا کوئی نام یا چہرہ یا بدن نہیں، ایک ذی رُوح وجود میں تبدیل کرتا ہے اَور تب یہ ذی رُوح وجود، بیضے کو اندر سے ٹھونگیں مار کر توڑتے ہوئے، باہر نکل آتا ہے۔ اِس کا مطلب یہ ہے کہ فلسفی یا عارِف particular سے general کی طرف سفر کرتا ہے اور معاوضے میں ذہنی یا رُوحانی مسرّت حاصل کرتا ہے جبکہ تخلیق کار، general کو particular میں صورت پذیر کرتا ہے اور معاوضے میں جمالیاتی حَظ حاصل کرتا ہے۔ اصلاً یہ ایک تخلیقی عمل ہے کیونکہ اِس کے ذریعے تخلیق کار، ایک جہانِ رنگ و بُو کو وُجود میں لاتا ہے نہ یہ کہ تخلیق کردہ جہانِ رنگ و بُو کی کُنہ میں اُتر کر

اُس کے اصل الاُصول، اُس کی گرامر یا جَوہر کو دریافت کرنا چاہتا ہے۔ بعض اَساطیر کے مطابق کائنات کی تخلیق بھی کائناتی بیضے یعنی Cosmic Egg کو اندر سے توڑنے پر ہُوئی تھی۔ فن کار کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ کائنات کے عظیم تخلیقی عمل کے متوازی ایک ننھے مُنّے، انسانی سطح کے تخلیقی عمل کا منظر دِکھاتا ہے۔ خُداوند نے (بحوالہ عہد نامہ قدیم) جب کائنات کو تخلیق کیا تو اپنی تخلیق کے حُسن سے متاثر ہو کر برملا کہا: "اچھا ہے"۔ فن کار جب تخلیق کرتا ہے تو اُسے بھی جمالیاتی حَظ حاصل ہوتا ہے جس کے تحت وہ برملا کہہ اُٹھتا ہے: "خوب صُورت ہے"۔ لہٰذا جمالیاتی حَظ، تخلیق کاری کا لطف ہے نہ کہ دریافت یا عرفان کا لطف!

دیکھنا چاہیے کہ تخلیق کار کو یہ جمالیاتی حظ کس طرح حاصل ہوتا ہے! تخلیق کار، مطلق حُسن کا نمونہ تخلیق نہیں کرتا: اگر وہ اَیسا کرے تو اُس کی تخلیق کردہ شبیہیں اور صُورتیں اور مناظر، ریاضیاتی یا اُقلیدسی تکمیلیت کے حامل نظر آئیں۔ تخلیق کار جو "صورت" تخلیق کرتا ہے، وہ ادھوری یا تشنہ یا نامکمل ہوتی ہے اور اُس میں ایک طرح کا fault یا rupture یا شگاف موجود ہوتا ہے: وہ مطلق حُسن کا نمونہ نہیں ہوتی گو مطلق حُسن اُس کے شگاف میں سے جھانکتے ہوئے ضرور دکھائی دیتا ہے، بالکل جیسے دُوسری کے چاند کے عقب میں پورے چاند کا ہالہ دِکھائی دیتا ہے۔ تخلیق کار کا جمالیاتی حَظ اِس بات میں ہے کہ وہ دُوسری کے چاند سے پورے چاند کے تصوّر کی طرف جَست لگائے اور یُوں اُن کے درمیانی خَلا کو پُر کردے۔ اِس بات کو یُوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ وہ تخلیق جو محض بُوقلمونی اور تنوّع کی مظہر ہو اور جس کے اندر سے تجریدیت کی حامل رقیق موجودگی جھانکتے نظر نہ آئے فن کا اعلیٰ نمونہ نہیں ہو سکتی کیونکہ وہ اکہری تخلیق ہے۔ اِسی طرح جو تخلیق محض تجریدیت کی حامل ہو اُسے ایک نیم فلسفیانہ تحریر تو قرار دیا جا سکتا ہے مگر فن کا نمونہ نہیں۔ فنی تخلیق وُہ ہے جس میں بُوقلمونی اور تجریدیت بیک وقت موجود ہوں مگر اِس طور کہ اُن دونوں کے درمیان ایک شگاف نمودار ہو جسے تخلیق کار اپنے متخیّلہ کی زقند سے بھرے اور وہ ایک ہو جائیں یعنی ایک اَیسا متن وُجود میں آجائے جو ہیئت اَور مواد کی دُوئی کا نمونہ نہ ہو، اُس میں ہیئت اور مواد کا وُہی رشتہ ہو جو ایک جملے اور اُس کے تار و پُود میں جذب شدہ گرامر میں ہوتا ہے۔ تخلیق کاری کا لطف، شے کو مسترد کر کے، جوہر کو دریافت کرنے میں نہیں، یہ لطف شے اور اُس کے جَوہر یا تجرید کے درمیانی شگاف کو پُر کرنے میں ہے تاکہ یکتائی بحال ہو سکے۔

"نئی تنقید" نے ساری توجہ متن (Text) پر مبذول کی تھی اور تاریخی، سوانحی یا سماجی حوالوں کو مسترد کر کے متن کی اُس کارکردگی کو نشان زَد کیا تھا جو قولِ مُحال، تناؤ، اِبہام وغیرہ سے وجود میں آتی ہے۔ ساختیات نے

کہا کہ یہ ایک سطحی عمل ہے۔ متن کی کارکردگی کو محض ہَوا میں معلق قرار نہیں دیا جاسکتا۔ متن کی ساری کارکردگی اُس شعریات (Poetics) کے تابع ہے جو متن میں اسی طرح موجود ہوتی ہے جس طرح لانگ، پارول کے تار و پود میں؛ پھر یہ کہ شعریات کا تعلق کوڈز (Codes) اور کنونشنز (Conventions) کے اُس سارے نظام سے ہے جو انسانی ثقافت کا زائیدہ ہے؛ یُوں ساختیاتی تنقید نے تخلیق کو ایک پورے ثقافتی پس منظر سے ہم رشتہ کرنے کی کوشش کی، نیز اس نے اس بات پر زور دیا کہ متن کے اندر جو ساخت بطور شعریات موجود ہے، اُس کی کارکردگی کو دیکھا جائے یعنی یہ کہ وہ کس طرح متن کی بوقلمونی کو وجود میں لا رہی ہے، علاوہ ازیں ساختیات نے مصنف کو دھکیل کر پرے کر دیا اور اصل اہمیت قاری کو دے دی جو متن کو کھولتا ہے...... یہاں دو سوال اُبھرتے ہیں: ایک یہ کہ ساختیاتی تنقید میں کیا قاری کے ہاں کھول کر دیکھنے کا عمل فلسفی کے عمل کے مشابہ ہے یا تخلیق کار کی کارکردگی سے، اور کیا اس عمل سے اُسے جو مسرّت حاصل ہوتی ہے، وہ دریافت کرنے کی مسرّت ہے یا جمالیاتی سطح پر لطف اندوز ہونے کی؛ دُوسرا سوال یہ کہ متن کی تخلیق میں کیا تخلیق کار کے کردار کو مسترد کیا جاسکتا ہے!

بیسویں صدی میں ساخت کا جو تصوّر اُبھرا اور جسے ساختیاتی تنقید نے اپنایا، اصلاً مرکز گریز ساخت کا تصوّر تھا۔ اُنیسویں صدی تک نیوٹن کی طبیعیات اور فلسفے کی عام روش کے تحت "مرکز" کو اہمیت حاصل تھی اور خود انسان بھی اشرف المخلوقات اور مرکزِ حیات متصوّر ہوتا تھا۔ اسی طرح مصنف کی حیثیت مسلّم تھی اور مذہبی سطح پر حقیقتِ عظمیٰ کا تصوّر، کائنات کے مرکز کی حیثیت رکھتا تھا۔ بیسویں صدی میں کوانٹم طبیعیات نیز لسانیات، سوشیولوجی اور نفسیات میں ہونے والی پیش رفت نے ایک ایسی ساخت کا تصوّر اُبھارا جو لامرکزیّت کی حامل تھی یعنی ایک ایسی ساخت جو رشتوں کا ایک جال تھی اور جس کا ہر نقطہ ہی مرکزہ تھا۔ یہ ایک طرح کا وحدت الوجودی نظریہ بھی تھا جو جُزو کو کُل سے الگ تصوّر نہیں کرتا۔ اگر فرق تھا تو بس یہ کہ تصوّف نے کُل اور جُزو کے رشتے کو دجلے اور قطرے یا چکنی مٹّی اور ظروف کا رشتہ مانا تھا جبکہ بیسویں صدی کی ساختیات نے اسے لانگ اور پارول کا رشتہ قرار دیا۔ اَب معاشرتی سطح کے حوالے سے یہ کہا جانے لگا کہ افراد (پارول کی طرح)، معاشرے (یعنی لانگ) سے ہم رشتہ ہیں، اور نفسیاتی سطح کے حوالے سے یہ کہ انسانی شعور کے جملہ مظاہر (پارول) کی بُنت میں لاشعور (لانگ کے طور پر) کارفرما ہے۔ یہی حال ادب کا ہے کہ اس کے بطون میں شعریات، لانگ کے طور پر موجود ہے جس کے تحت ادب کے لاتعداد نمونے

وضع ہوتے ہیں۔ ساختیاتی نقاد کا کام شعریات کی کارکردگی کا نظارہ کرنا ہے۔ متن کو کھول کر دیکھنے کا یہ نظریہ ساختیاتی ناقدین کو اس قدر پسند آیا کہ اُنھوں نے زیادہ تر توجہ اَدبی تھیوری پر مبذول کر دی جو متن کو کھول کر دیکھنے کے عمل کو نظری سطح پر موضوعِ بحث بناتی تھی۔ اس عمل میں ساختیاتی ناقدین کو دریافت کرنے کی مسرّت تو ملی لیکن جمالیاتی حَظ حاصل نہ ہُوا جو قاری کو عملی تنقید کے دَوران میں حاصل ہوتا ہے۔ سو اُنھوں نے جمالیاتی حَظ کے سوال سے درگزر کیا۔ ساختیاتی ناقدین میں غالباً رولاں بارت واحد نقاد تھا جسے اس بات کا احساس ہُوا کہ تنقید، جمالیات کے دائرے سے نکل کر فلسفے کے دیار میں داخل ہونے لگی ہے۔ چنانچہ اُس نے تنقید کو دوبارہ جمالیات سے ہم رِشتہ کرنے کی کوشش کی۔

رولاں بارت نے متن سے لطف اَندوز ہونے کے عمل کو اَہمیت دی مگر اِس عمل کے دونوں پہلوؤں کو الگ الگ کر کے دِکھایا۔ اُس نے متن سے عام سا لطف حاصل کرنے کو Plaisir کہا اَور خاص لطف کو Jouissance کا نام دیا۔ بارت کا بنیادی نکتہ تھا کہ ایک عام قاری جب متن کو پڑھتا ہے تو اُسے سیرابی کا احساس ہوتا ہے جو متن میں موجود ثقافتی تناظر سے تسکین اَور آرام پانے کا عمل ہے، مگر جب خاص قاری متن کو (یعنی Writerly متن کو) پڑھتا ہے تو اُسے غایتِ اِنبساط یا وَجد حاصل ہوتا ہے اَور یہ وَجد ایک طرح کے احساسِ زیاں سے لبریز ہے جو قاری کے تاریخی، ثقافتی اَور نفسیاتی قیاسات (assumptions) کو توڑ دیتا ہے۔ مگر بارت نہ تو کلچر کو (یعنی پورے ثقافتی تاریخی تناظر کو) اَور نہ ہی اُس کے اِنہدام سے پیدا ہونے والی صورتِ حال کو وَجد کا باعِث سمجھتا ہے۔ اُس کا خیال ہے کہ اِن دونوں کے درمیان جو شگاف یا Gap نمودار ہوتا ہے، وہی وَجد آفرینی کا باعِث ہے۔ رولاں بارت کے اَلفاظ یہ ہیں:

> Neither culture nor its destruction is erotic, it is the gap between them that becomes so ..... It is not the violence that impresses pleasure, destruction does not interest it, what it desires is the site of a loss, a skam, a cut, a deflation, the dessolve that seizes the reader at the moment of ecstacy ..... a naked body is less erotic than the spot where the garment leaves gaps ... (*The Pleasure of the Text* - Trans: *Richard Haward*).

بارت کے اِس موَقف نے اُس کے اَپنے زمانے کے اُن لوگوں کو خوش کر دیا جو ابھی پُرانی قدروں (بالخصوص جمالیاتی قدروں) کے والہ و شیدا تھے اَور جو ساختیاتی تنقید کے خالصتاً سائنسی اَور منطقی اَنداز یعنی "کھولنے کے اَنداز" کو ناپسند کرتے تھے۔ جوناتھن کلر نے اِس صورتِ حال کو یُوں بیان کیا ہے:

His *(Roland Barthe's)* celebration of the pleasure of the Text seemed to point literary criticism towards values the traditionalists had never abandoned, and his reference to bodily pleasures creates for many a new Barthes, less formidable, scientific or intellectual ..... stratical and radical in certain ways, *Barthe's* hedonism repeatedly exposes him to charges of complacency (*Barthes* by *Jonathan Culler, p.100)*.

ساختیاتی تنقید نے "کھولنے کے عمل" کو بالعموم پیاز کے پرت اُتارنے کے مشابہ قرار دیا ہے تاکہ متن میں موجود شعریات تک پہنچا جائے۔ اصلاً یہ رویّہ' سائنسی اَور فلسفیانہ رویّہ ہے؛ اِسی لیے ساختیاتی تنقید' کئی لوگوں کو ذہنی ورزش دِکھائی دی ہے حالانکہ متعدد ساختیاتی نقادوں نے (بالخصوص عملی تنقید میں) شعریات کے چاک پر صُورتوں اَور شبیہوں یعنی متن کی بُوقلمونی کے وجود میں آنے کا نظارہ کیا ہے بلکہ اِس میں شِرکت کی ہے۔ قرأت کے اِس عمل کو تخلیق کاری کے تحت شمار کرنا چاہیے نہ کہ فلسفیانہ تجزیاتی عمل کے تحت!

اِس مقام پر یہ سوال بھی اُبھرتا ہے کہ قاری' ہر قسم کے متن کو کھول کر' کیا تخلیق کاری اَور اِس کے نتیجے میں جمالیاتی حَظ کی تحصیل پر قادِر ہے؟ یقیناً اَیسا نہیں ہوسکتا کیونکہ جب تک متن' فن کی سطح کا حامل نہ ہو اَور اُس میں جمالیاتی لطف بہم پہنچانے کی صلاحیت نہ ہو' اَدب کے حوالے سے اُس کی قرأت کا کوئی مطلب نہیں؛ اِسی لیے تاریخ' لسانیات' بشریات یا طبیعیات وغیرہ پر لکھے گئے متون' اَدب کے دائرے سے خارِج ہونے کے باعِث جمالیاتی قرأت کے مدار میں نہیں آتے۔ جمالیاتی قرأت صرف اُس متن کی ہوگی جو جمالیاتی حَظ پہنچا سکے۔ مگر جیسا کہ بارت نے لکھا ہے' اَدب کے تحت شمار ہونے والا متن بھی دو طرح کا ہے..... ایک وُہ جس کی حیثیت Readerly متن کی ہے اَور دُوسرا جو Writerly نوعیت کا ہے؛ مقدمُ الذکر متن جو ہماری توقعات کے عین مطابق ہوتا ہے' ہمیں عام سی لذّت یعنی Plaisir مہیا کرتا ہے جبکہ موٴخرالذکر متن جس کی قرأت عام قرأت سے مختلف ہے' پڑھنے کا ایک اَیسا انداز ہے جس میں قاری عام سی لذّت سے صَرفِ نظر کر کے متن کے "شِگاف" تلاش کرتا ہے: قرأت کا یہ عمل قاری کو غایتِ اِنبساط یا وَجد مہیّا کرتا ہے۔ سو دونوں باتیں ہیں۔ ایک یہ کہ متون میں مدارِج کا فرق ہے؛ بعض متن عام سی لذّت جبکہ بعض غایتِ اِنبساط یا وَجد مہیّا کرتے ہیں۔ دُوسری یہ کہ قاری بھی دو طرح کے ہیں۔ ایک وُہ جو متن سے عام سی لذّت کشید کرنے کے متمنی ہوتے ہیں اَور چاہتے ہیں کہ متن اُن کی توقعات کے عین مطابق ہو (اِن کی حیثیت اُن بچّوں کی سی ہے جو ہر بار' ایک ہی کہانی سننے پر بضد ہوتے ہیں' اَور اُس کے

پلاٹ میں معمولی سی تبدیلی کی بھی اجازت نہیں دیتے ؛ مشاعروں کے بعض سامعین بھی اسی زُمرے میں شامل ہیں کیونکہ وہ بھی شاعر سے بیسیوں مرتبہ سُنی ہوئی غزل کی فرمائش کرتے ہیں)اور دُوسرے وہ جو متن کے اُن چُھوئے منطقوں تک رسائی پاتے ہیں تو غایتِ انبساط یا وجد سے کم پر راضی نہیں ہوتے' لہٰذا اَیسا متن طلب کرتے ہیں جس کے اَندر اِمکانات اَور تہوں کی فراوانی ہو۔ اَب سوال یہ ہے کہ اِس قسم کا قاری کہاں سے آتا ہے ...... وہ فطرت کا عطیہ ہے یا کسی تربیتی نظام کا زائیدہ ...... میرے خیال میں دونوں باتیں ہیں۔ ہر قاری Ecrivain قاری نہیں ہو سکتا گو Ecrivain قاری کے بننے اَور سنورنے میں تربیت اَور ماحول کا جو حِصہ ہے' اُسے بھی نظر اَنداز نہیں کیا جا سکتا۔ پھر بھی اگر دو اَشخاص کو ایک سی تربیت مہیا کی جائے تو ضروری نہیں کہ دونوں Ecrivain قاری بن سکیں کیونکہ اَیسا ہونے کے لیے وُہی صلاحیت درکار ہے جو فطرت کی طرف سے عطا ہوتی ہے۔

اُوپر میں نے دو سوال اُٹھائے تھے۔ ایک یہ کہ ساختیاتی تنقید میں قرأت کے عمل کی نوعیت کیا ہے؟ میں نے اِس سلسلے میں چند گزارشات پیش کر دی ہیں۔ دُوسرا سوال یہ تھا کہ متن کی تخلیق میں کیا تخلیق کار (مصنف) کے کِردار کو مسترد کیا جا سکتا ہے؟ ساختیاتی تنقید والے کہتے ہیں کہ ہاں کیا جا سکتا ہے۔ اُن کے مطابق اَدب کسی اَیسے معنی کا اِبلاغ نہیں کرتا جسے کوئی مصنف تخلیق کرتا ہے' یہ اُن صُورتوں یا ہیئتوں کے تسلسل کا نام ہے جسے کلچر کی کوڈز اَور شعریات کا عمل تخلیق کرتا ہے؛ یہ اَیسا منطقہ ہے جہاں بہت سے متون آپس میں interact کرتے ہیں؛ اصل حیثیت قاری کی ہے جو اِن متون کو کھول کر اِنھیں disentangle کرکے دیکھنا چاہتا ہے کہ نیا متن کس طرح وجود میں آ رہا ہے۔ تاہم خود قاری کے بارے میں بھی ساختیاتی تنقید کا یہ موّقف ہے کہ وہ کوئی شخص نہیں' وہ ایک طرح کی کارکردگی (Role) کا نام ہے۔ بارت کے الفاظ میں:

> The 'I' that approaches the text is already the plurality of other texts ..... of codes which are infinite, or more precisely, lost (whose origin is lost) ..... subjectivity generally imagined as a plenitude with which 'I' encumbers the text. But in fact this faked plenitude is only the make up of all codes that constitute me so that ultimately my subjectivity has the generality of stereotypes ..... (S/Z by *Roland Barthes*, pp.16-17).

ساختیاتی تنقید نے قاری کو صارِف کے بجائے خالق کہا ہے یعنی اِس بات پر زور دیا ہے کہ وُہی

متن کا اصل خالق ہے۔ اَب صورتِ حال کچھ یوں اُبھرتی ہے کہ ایک طرف تو (ساختیاتی تنقید کے مطابق) اَدب کو مصنف تخلیق نہیں کرتا' اِسے اَدب کی شعریات اَور کلچر کی کوڈز تخلیق کرتی ہیں اَور دُوسری طرف خود قاری بھی کوئی شخص نہیں' وہ متون یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے۔ سوال یہ ہے' اگر قاری متون یا کوڈز کی کثرت کا مظہر ہے تو پھر مصنف کیوں نہیں؟ قاری جب قرأت کے عمل سے گزرتا ہے تو دراصل کوڈز یا متون کا ایک ہیُولا یا نمائندہ یہ کام انجام دے رہا ہوتا ہے۔ اِسی طرح اگر یہ کہا جائے کہ جب مصنف تخلیق کے عمل سے گزرتا ہے تو اُس موقع پر کوڈز یا متون کی کثرت کا ایک ہیُولا یا نمائندہ ہی یہ کام انجام دیتا ہے تو اِس پر اعتراض کیوں؟ میرا خیال یہ ہے' چونکہ ساختیات نے سوسیور کے حوالے سے ایک ایسی ساخت کا تصوّر اَپنا لیا تھا جس میں مرکزے' Cogito یا مصنف (Author God) کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی' اِس لیے ساختیاتی نقاد نے تخلیق کاری کے باب میں مصنف کی جگہ قاری کو دے دی لیکن ساختیات کسی بھی مرکزے کو ماننے کے لیے تیار نہیں تھی (چاہے وہ مرکزہ مصنف ہو چاہے قاری) لہٰذا قاری کے لیے گنجائش پیدا کرنے کے لیے ساختیات نے قاری کو شخص کے بجائے کوڈز یا متون کی کثرت کا مظہر قرار دے ڈالا حالانکہ ساختیاتی نقاد چاہتا تو مصنف کو بھی متون یا کوڈز کا مظہر قرار دے سکتا تھا مگر بوجوہ اُس نے ایسا نہ کیا۔ حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کاری کا سارا وظیفہ مصنف اَور قاری کی مسلسل interaction کا عمل ہے۔ مصنف' بیک وقت خالق بھی ہوتا ہے اَور قاری بھی' وہ تخلیقی عمل کے دَوران میں جب متن تخلیق کرتا ہے تو ساتھ ہی اُس کی قرأت بھی کرتا ہے اَور فنی تقاضوں (یعنی a priori aesthetics کے تقاضوں) کے تحت اُسے گھٹاتا' بڑھاتا' کاٹتا' چھانٹتا یا بدلتا بھی ہے تا آنکہ اُس کے ''اَندر والے'' کی فنی طلب پوری نہ ہو جائے! دُوسری بات یہ کہ متن' مصنف کے بغیر وجود میں نہیں آ سکتا کیونکہ شعریات کے دھاگے کو سُوئی کے سُوراخ میں سے گزرنا ہی پڑتا ہے۔ مگر کیا مصنف کی حیثیت محض ایک عام سے سُوئی کے سُوراخ کی ہے؟ دِلچسپ بات یہ ہے کہ مصنف سُوئی کا اَیسا سُوراخ ہے جس میں سے شعریات کا دھاگا جب گزرتا ہے تو منقلب ہو کر ''متن'' میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ اِس سُوراخ کو کون سی وہبی قوّت حاصل ہے جو ایک بے چہرہ ساخت کو صُورتوں میں منقلب کرنے پر قادِر ہے؟ عجیب بات ہے کہ متن تخلیق کرنے والے کو (یعنی مصنف کو) تو نظر اَنداز کر دیا جائے اَور متن کو تخلیقی سطح پر کھولنے والے کو (یعنی قاری کو) تمام تر اَہمیت تفویض کر دی جائے! میں یہ نہیں کہتا کہ قاری کو تخلیق کاری میں محض

ایک صارِف کی حیثیت حاصِل ہے۔ اصلاً قاری بھی تخلیق کار ہے۔ فرق یہ ہے کہ پہلے مصنف کے اَندر قاری موجود تھا مگر بعد اَزاں قاری کے اَندر مصنف جاگ اُٹھا۔ گویا مصنف اَور قاری ایک ہی عمل کے دو مدارِج ہیں۔ کوئی بھی متن محض مصنف یا محض قاری کے تخلیقی عمل کا نتیجہ نہیں ہوتا' اِن دونوں کی interaction ہی سے یہ معجزہ رُونما ہوتا ہے۔

ساختیاتی تنقید اَور مابعد ساختیاتی تنقید کی عَطا ہے کہ اِس نے قاری کو اَہمیت دی ہے۔ اِس سے پہلے یہ اَہمیت صرف مصنف کو حاصل تھی اَور قاری کی حیثیت محض ایک خوشہ چیں یا صارِف کی تھی۔ قاری' فقط طلب (demand) کا نمائندہ تھا جسے مصنف' رسد (supply) کے ذریعے مطمئن کرتا تھا۔ طلب کی نوعیت بعض اَوقات تبدیل بھی ہو جاتی تھی' لہٰذا مصنف کو بھی مانگ کے مطابق رسد مہیا کرنا پڑتی تھی۔ چنانچہ سیاسی تقاضوں' اخلاقیات' آئیڈیالوجی یا طلب کے دیگر مظاہر نے ہمیشہ رسد پر اَثر اَنداز ہونے کی کوشش کی ہے اَور بعض اَوقات' اِس کے اچھے مگر بیشتر اَوقات' بڑے دردناک نتائج برآمد ہوئے ہیں۔ البتہ جہاں رسد نے طلب کے معیار کو اُونچا کیا' وہاں اچھے اَدب کی تخلیق کے امکانات روشن ہوگئے۔ تاہم اِن سب اَدوار میں قاری کی حیثیت زیادہ تر منفعل ہی رہی' وہ بہرحال ایک صارِف (consumer) ہی قرار پایا۔ ساختیات اَور مابعد ساختیات کی سب سے بڑی عَطا ہے کہ اِس نے قاری کو تخلیق کار کا درجہ دے دیا اَور یُوں تخلیق کاری کے عمل میں ایک نئے بُعد کی نشان دہی کر دی۔ مگر اِس میں گھپلا یہ ہُوا کہ قاری کو مصنف سے ہم رِشتہ کرنے کے بجائے اُسے مصنف کی مَسند پر بٹھا دیا گیا اَور مصنف کو مَسند سے محروم کر کے کہیں غائب کر دیا گیا۔ گویا پہلے مصنف مرکزہ تھا' اب قاری "مرکزہ" قرار پایا۔

دیکھا جائے تو تخلیق کاری میں تین کردار حِصّہ لیتے ہیں: مصنف' متن اَور قاری۔ مگر پچھلے ایک سَو برس کی مغربی تنقید نے اِن میں سے کبھی ایک کو' کبھی دُوسرے کو اَور کبھی تیسرے کو تمام تر اَہمیت تفویض کی ہے' جس کے نتیجے میں ہر بار ایک خاص قسم کے تنقیدی اَوزار یعنی device کو فروغ ملا ہے۔ مثلاً اُنیسویں صدی کے ربع آخر میں مصنف کو اَہمیت ملی تھی جو فلسفے کی سطح پر سُپر مَین اَور حیاتیات کی سطح پر fittest کا نمائندہ تھا' لہٰذا مصنف کی کارکردگی کو سمجھنے اَور اُس کی عظمت کو اُجاگر کرنے کے لیے جو اَوزار اِستعمال ہُوا' وہ "سوانح" یا "اَدبی تاریخ" تھا...... سوانح کے ذریعے مصنف کے غالب رُجحانات کا تجزیہ ہُوا جبکہ اَدبی تاریخ کے حوالے سے اُس کے اَدبی مقام کا تعین کیا گیا۔ اِس کے بعد رُوسی فارمل اِزم کی تحریک آئی جس میں اَہمیت متن (Text) کی فارم کو ملی اَور فارم کی مکینکس کو دریافت کرنے کے لیے

لسانیات کو device کے طور پر برتا گیا۔ پھر "نئی تنقید" کا دَور آیا جس میں متن کو ایک خود کفیل اَوَ بااختیار شے قرار دیا گیا اَوَ اَوزار Close-Reading مقرّر ہُوا جس کے ذریعے متن کے اَندر کے تناؤ، قولِ مُحال اَوَ اِبہام وغیرہ کی مہابھارت کا نظارہ کیا گیا۔ اِس کے بعد ساختیات کا دَور آیا جس میں زیادہ تر اَہمیّت اُس ساخت کو ملی جو متن میں بطورِ معنی بند نہیں تھی اَوَ جو متن کے تاروپُود میں بطورِ شعریات جذب تھی۔ چنانچہ جو اَوزار یا device ساختیاتی تنقید نے چُنا وہ تشریح یا interpretation تھا اَوَ صرف بالائی سطح پر "تنقید" کی کلوز ریڈنگ کے مشابہ تھا۔ ساختیاتی تنقید نے متن کی شعریات تک رسائی حاصل کی جس تک "نئی تنقید" نہ پہنچ پائی تھی۔ تاہم اِس تجزیاتی عمل کے لیے اِس نے اصل کام "قاری" سے لیا۔

قاری کو اَہمیّت تفویض کرنے کا عمل ساختیات کے علاوہ مابعد ساختیات کے دَور میں بھی بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔ مثلاً متن کی قرأت کے سلسلے میں ریسپشن تھیوری کے نمائندے، جاس (Jauss) کا مؤقف تھا کہ متن کو اُس کی متحرک حالت یعنی Becoming State ہی میں گرفت میں لیا جا سکتا ہے نہ کہ اُس کی ساکن حالت یعنی Fixed State میں۔ چونکہ متحرک حالت میں ہونا ایک لازمی شرط تھی، لہٰذا بقولِ جاس، متن کی قرأت کے معاملے میں تاریخ کی کارکردگی کو ہمہ وقت ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔

ریسپشن تھیوری ہی سے منسلک آئسر (Iser) کا قول تھا کہ مسئلہ متن کو محض متعیّن یا متغیّر حالت میں دیکھنے کا نہیں کہ متن تو قرأت کے عمل ہی سے وجود میں آتا ہے، یعنی اُس نقطے پر جنم لیتا ہے جہاں متن اَوَ اُس کا قاری ایک دُوسرے کو interact کرتے ہیں...... غور کیجیے کہ مصنف کو پہلے کس طرح پسِ پُشت ڈالا گیا تھا اَوَ اَب متن کی مقصود بالذّات حیثیت کو چیلنج کر دیا گیا!

اِس سلسلے میں اگلا قدم سٹینلے فش (Stanley Fish) نے اُٹھایا جس نے قرأت کی تمام تر ذمّے داری قاری پر ڈال دی...... اِس حد تک کہ متن غائب قرار پایا اَوَ اُس کی جگہ کنونشنز کے نظام کو دے دی گئی۔

مگر قاری بھی محض اپنی شخصی حیثیت میں قائم نہ رَہ سکا تھا۔ رولاں بارت نے اُسے اَن گنت کوڈز کے نظام پر مشتمل گردانا تھا اَوَ ایک متعیّن مرکز کے بجائے کثرت کے حامل پیٹرن کی صُورت میں دیکھا تھا۔ اِیرون وُولف نے کہا کہ قاری اَدبی تاریخ یعنی Literary History کا نمائندہ ہے، وہ کوئی متعیّن شے یا شخص نہیں، وہ اَدبی تاریخ کے منکشف ہونے (unfolding) کی ایک صُورت ہے۔

بے شک ساختیات اَوَ مابعد ساختیات، دونوں کے نام لیواؤں نے قاری کو شخصی حیثیت سے

نہیں، رشتوں کی ایک گرہ کے طور پر قبول کیا' تاہم اِس سے انکار ممکن نہیں کہ اُنھوں نے قاری اَور پھر قرأت کے عمل کو تمام تر اہمیت تفویض کر کے ایک نیا قدم اُٹھایا۔ جہاں تک مصنف کا تعلق ہے' اُس کی بحالی کے لیے اَب کچھ آوازیں سُنائی دے رہی ہیں، مثلاً ای ڈی ہرش (E.D.Hersh) کی آواز جس نے مصنف کی اہمیت کو اِن الفاظ میں اُجاگر کیا ہے:

> Hermeneutics must stress a recontruction of the author's aims and attitudes in order to evolve guides and norms for construing the meaning of his text ... (*Validity in Interpretation* p.224).

اسی طرح متن (Text) کی اہمیت کو اُجاگر کرنے کے سلسلے میں بھی پیش قدمی ہُوئی ہے۔ ساخت شکنی نے ہمیں {بقولِ الزبتھ فرینڈ (Elizabeth Freund)} دوبارہ متن کی integrity اَور impenetrability کا احساس دِلایا ہے جس سے یہ مطلب اَخذ کیا جا سکتا ہے کہ قاری کی مطلق العنانی پر ضرب پڑی ہے۔ اَب متن کی پُراَسراریت' اِس میں شگاف اَور indeterminacy کی موجودگی اَور اُس کی کُنہ تک نہ پہنچ پانے کی صورت نے متن کو دوبارہ اہمیت بخش دی ہے۔ تاہم ابھی تک مصنف کی حیثیت کو بحال نہیں کیا گیا جس کی وساطت سے ایسا متن وجود میں آیا تھا جو قاری کی تمام تر Close Reading Interpretation اَور Unfolding کے باوجود ایک "اَسرار" یا (کانٹ کے مطابق) Noumenon ہی بنا رہا۔ یقیناً اِس کی پُراَسراریت میں بہت بڑا ہاتھ اُس مصنف کا بھی تھا جس نے اپنے تخلیقی عمل میں اُس "اَسرار" کو بھی چھُو لیا تھا جو اَصلاً ناقابلِ بیاں ہے۔ دُوسرے لفظوں میں قاری کے تمام تر مساعی کے باوجود متن کا پوری طرح منکشف نہ ہونا اِس وجہ سے ہے کہ متن مصنف کی وساطت سے اُس "اَسرار" سے مَس ہو کر آیا ہے جسے تمام و کمال منکشف نہیں کیا جا سکتا۔ مگر تا حال ساختیات اَور مابعد ساختیات نے مصنف کی تخلیقی کارکردگی کا اعتراف نہیں کیا۔ میرا یہ خیال ہے کہ جس طرح متن کو واپس لایا گیا ہے' اُسی طرح ایک نہ ایک دِن مصنف کو بھی واپس لایا جائے گا۔

ساختیات اَور مابعد ساختیات کے فکری نظاموں کے تحت تشریح (interpretation) کے سلسلے میں جو مَباحث ہُوئے' بے کار نہیں گئے۔ اِن مَباحث کو نظریہ بازی کہہ کر مسترد کرنے کا کوئی جواز نہیں۔ اوّل اس لیے کہ یہ جُملہ نظریات' تھیوری کا حصّہ ہیں اَور "تھیوری" قدیم ہندوستان اَور یونان کے زمانے سے

لے کر آج تک کسی نہ کسی انداز میں زیرِ بحث ضرور رہی ہے۔ ہر زمانے میں دیگر علمی شعبوں مثلاً فلسفے، سائنس یا مذہبی تصوّرات میں جو پیش رَفت ہُوئی اُس سے متاثر ہوکر تھیوری نے بھی اَپنے آفاق کو کشادہ کیا ہے۔ تمام علمی شعبے اَپنے اَپنے مخصوص منطقوں میں فعّال ہوکر دراصل کائنات کے تخلیقی عمل ہی کو جاننے کے متمنی نظر آتے ہیں اَور تھیوری نے بھی اَپنے منطقے میں رہتے ہوئے اُس تخلیقی عمل ہی کو سمجھنے کی کوشش کی ہے جس کے تحت فن وُجود میں آتا ہے۔ چونکہ بیسویں صدی کے دیگر علوم نے مرکزے کے تصوّر کو ترک کیا اَور "رِشتوں" کے تصوّر کو اَپنایا اِس لیے لامحالہ بیسویں صدی کی تھیوری نے بھی مصنف سے صرفِ نظر کرکے متن اَور قاری کو اَہمیت دی اَور اُن کی جن صُورتوں کو پیش کیا وہ "مرکز آشنا" نہیں تھیں، وہ رِشتوں کی interactions تھیں، مگر بیسویں صدی کی تھیوری نے تخلیقی عمل کے جو نئے پرت دریافت کیے اُنھیں محض تھیوری کی حَد تک نہیں رہنے دیا گیا اُنھیں اَدب پر بھی آزمایا گیا ہے گو اِس سلسلے میں ابھی شروعات ہی ہُوئی ہے۔ تاہم فکشن پر بطورِ خاص اچھا کام ہُوا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ تنقیدی تھیوری نے ہمیں قاری کی تخلیقی کارکردگی کا اِحساس دلایا ہے۔

یہ پیش رَفت اِتنی تیزی سے ہُوئی ہے اَور اِس سلسلے میں اِتنی گرد اُڑی ہے کہ بہت سے معاملات پسِ پُشت جا پڑے ہیں۔ مثلاً اِس بات کا احساس تو عام طور سے ہُوا ہے کہ متن ایک Matrix ہے اَور قاری رِشتوں کی ایک interaction، مگر ایک طرف مصنف کو مسترد کر دیا گیا اَور دُوسری طرف اس بات پر غور نہیں کیا گیا کہ مصنف متن اَور قاری بھی تو تین[۳] خطوط یا رِشتے ہیں جن کے ربط باہم سے اَدب وُجود میں آتا ہے۔ علاوہ اَزیں اَدب کے تخلیقی عمل میں جمالیاتی حَظ کی کارکردگی کو بھی وہ اَہمیت نہیں ملی جس کا یہ متقاضی تھا اَور بعض صُورتوں میں تو اِسے مسترد بھی کر دیا گیا ہے۔ چونکہ تنقیدی تھیوری زیادہ تر منطق اَور تحلیل کو بروئے کار لائی تھی اِس لیے زیادہ تسکین دریافت کے عمل کے ذریعے حاصل کی گئی اَور اُس غایتِ اِنبساط کا بھرپور تجربہ نہ کیا گیا جو تخلیق کاری کے عمل سے حاصل ہوتی ہے اَور جو تنقید کے باب میں "عملی تنقید" کے مدار میں داخل ہوئے بغیر پوری طرح ممکن ہی نہیں۔ دراصل تنقیدی تھیوری کے بھی دو[۴] حصے ہیں۔ ایک "نظری تنقید" جو تخلیقی عمل کے مَباحث کو موضوع بناتی ہے۔ دُوسری "عملی تنقید" جو قرأت کی عملی کارکردگی (performance) سے متعلق ہے ...... یہ وہ تنقید ہے جس کے تحت قاری (نقاد) متن کی تشریح (interpretation) کرتے ہوئے اُس کی قلبِ ماہیت کر دیتا ہے: اِس عمل میں اُسے جو لذّت ملتی

ہے، وہ اصلاً جمالیاتی نوعیت کی ہے۔ مغرب کی تنقیدی تھیوری نے، اس جمالیاتی لذّت کو تاحال نہیں چکھا۔ وجہ یہ کہ ساختیاتی اور مابعد ساختیاتی نظریوں کے تحت "عملی تنقید" کے نمونے، بڑے پیمانے پر ابھی سامنے نہیں آئے۔ تاہم اس میں بھی کوئی کلام نہیں کہ راستے دریافت کرلیے گئے ہیں؛ مخالفین چاہے کچھ کہیں، اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ بیسویں صدی کے نصفِ آخر میں اُبھرنے والی تنقیدی تھیوری نے سارے ادبی اُفق کو روشن کردیا ہے۔

ساختیات، ساخت شکنی اَور ساختیاتی تنقید
(چند پہلو)

ساخت شکنی یا Deconstruction کے بارے میں شمس الرحمٰن فاروقی صاحب کا اِرشاد ہے:

> اس کے لیے ساخت شکن (Deconstruction Subject) کا ہونا ضروری ہے...... کوئی متن تب ہی deconstruct ہوگا جب کوئی اُسے deconstruct کرے گا...... (بحوالہ مکتوب مشمولہ صریر کراچی، دسمبر ۱۹۹۲ء)۔

میرے خیال میں اِس بیان سے غلط فہمیاں پیدا ہو جانے کا احتمال ہے۔ صورت یہ ہے کہ لوگ باگ پہلے ہی ساخت شکنی کو اِسترداد یا اِنحراف کے معنوں میں اِستعمال کر رہے ہیں۔ مثلاً پچھلے دِنوں جب اُردو کا ایک نقاد اَپنی کتاب کے نئے اَیڈیشن میں اپنی سابقہ آرا سے منحرف ہو گیا تو ایک صاحب نے کہا "موصوف نے اپنے آپ کو خود ہی deconstruct کر دیا ہے"۔ واضح رہے کہ ایسے اِقدامات سے ڈی کنسٹرکشن کا کوئی تعلق نہیں بعض دُوسرے لوگ سمجھتے ہیں کہ Deconstruction سے مُراد منہدم کرنا یا تباہ کرنا ہے حالانکہ خود دریدا اِس سے مُراد Free-Playing Joyful Destruction نہیں لیتا، وہ اِسے ایک ایسی Dismantling قرار دیتا ہے جس سے "جاننے کا عمل" شوخ تر ہو جاتا ہے۔

ویسے دیکھا جائے تو ساخت شکنی کے عمل کے بھی دو پہلو ہیں۔ ایک وُہ جس کے تحت نقاد، مصنف کے اُس نظامِ اَقدار کو dismantle کرتا ہے جس پر اُس نے اپنی تصنیف کی بنیادیں اُستوار کی ہوتی ہیں: مثلاً جب دریدا "مصنف" کی موجودگی کو Logocentrism کے حوالے سے اَوساختیاتی تنقید

کے پیش کردہ سٹرکچر کو Metaphysics of Structure کے حوالے سے deconstruct کرتا ہے تو گویا وُہ مغرب کی مابعدُالطبیعیات کو deconstruct کرتا ہے؛ علاوہ اَزیں وُہ یہ بھی کہتا ہے کہ "یہ سب کچھ جو نظر آرہا ہے کسی نظام یا سٹرکچر کے تابع نہیں ہے، یہ اَصلاً ایک Labyrinth یا گورکھ دھندا ہے"۔ سب جانتے ہیں کہ ہمارا "سوچنے کا عمل" دماغ کے خاص پیٹرن کا زائیدہ ہے۔ دماغ کا طریقِ واردات یہ ہے کہ پہلے وُہ ایک کو دو میں تقسیم کرتا ہے اور یُوں "پہچاننے کے عمل" میں کامیابی حاصل کرتا ہے مگر اس کے بعد وُہ درمیانی خلا کو ایک تیسری چیز سے پُر بھی کر دیتا ہے جیسا کہ ٹریفک سائن میں ہوتا ہے۔ ہمارا سوچنے کا سارا اَنداز دماغ کی اِس مخصوص ساخت کے تابع ہے۔ اَب اگر کوئی شخص، دماغ کے سٹرکچر ہی کو dismantle کر دے تو کیا وُہ دُنیا باقی بچے گی جو دماغی سٹرکچر کی مخصوص کارکردگی سے وُجود میں آئی تھی! کہنے کا مطلب یہ ہے کہ ساخت شکنی نے جب دُنیا کے نظامِ اَقدار یا نظامِ منطق سے جنم لینے والی ساخت کو deconstruct کیا تو اِس عمل سے تنقید کے جُملہ زاویے (تاریخی سوانحی تنقید، نئی تنقید، ساختیاتی تنقید وغیرہ) بھی اَز خود deconstruct ہو گئے۔ باقی کیا بچا..... فقط ایک گورکھ دھندا جس کا کوئی منضبط سٹرکچر نہ تھا اور نہ ہی اُس کے عقب میں وُہ گہری ساخت تھی جسے شیئلے فش نے Deep Structure کہا ہے۔ میرا اَپنا خیال یہ ہے کہ ڈی کنسٹرکشن کا نظریہ کوئی حتمی یا آخری نظریہ نہیں، یہ اِدراکِ حقیقت میں محض ایک درمیانی مرحلہ ہے۔ خود ساخت شکنی کے ایک مبلّغ ہارٹ مین نے کہا ہے کہ اُسے اِس کے آگے اصل موجودگی کا کوئی مرحلہ محسُوس ہو رہا ہے لیکن یہ معلوم نہیں ہو رہا کہ وُہ مرحلہ کیا ہے۔ دُوسری طرف مشرق نے نہ صرف ساخت شکنی کے مرحلے کو (جو اَصلاً بے ہیئتی گہراؤ یا Chaos کا مرحلہ ہے) نشان زَد کیا ہے بلکہ اِسے اِدراکِ حقیقت کے راستے میں "ماندگی کا وَقفہ" اور "دَم لینے کا مرحلہ" بھی قرار دے ڈالا ہے اور پھر "اصل موجودگی" کا عرفان بھی حاصل کیا ہے جبکہ ساخت شکن اَندازِ نظر، گورکھ دھندے کو آخری منزل قرار دینے پر مُصر ہے۔ بہر حال جب ساخت شکن نقاد اُس بنیاد ہی کو چیلنج کرتا ہے جس پر تصنیف کا سٹرکچر اُستوار ہے تو بے شک ایسی صورت میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ Deconstructing Subject یعنی ساخت شکن نے اپنا کام کر دِکھایا ہے مگر ساخت شکنی کا دُوسرا پہلو بھی ہے جسے فاروقی صاحب نے درخورِ اِعتنا نہیں سمجھا۔

ساخت شکنی کا دُوسرا پہلو وُہ ہے جس کے تحت ساخت شکن نقاد تصنیف کے اَندر جو

"صُورت خرابی کی" یعنی Deconstruction موجود ہے' فقط اُس کی نشان دہی کرتا ہے۔ مُراد یہ کہ تصنیف کے اَندر بھی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ ایک' بالائی سطح جس میں مصنف کی Intention اَور اُس کی جہت صاف نظر آتی ہے اَور دُوسری، گہری سطح جہاں تصنیف اپنی باگ ڈور خود سنبھال لیتی ہے۔ یہ وُہی مقام ہے جس کے بارے میں منٹو نے کہا تھا کہ "کہانی مجھے تحریر کرتی ہے"۔ ساختیات والوں کا کہنا تھا کہ کہانی کا گہرا سٹرکچر Codes اَور Conventions کے نظام سے عبارت ہوتا ہے جو کہانی کو خارجی رُوپ عطا کرتا ہے۔ مصنف اِسی نظام کے تابع ہو کر لکھتا ہے اَور نقاد بھی اِسی نظام کے تابع ہو کر تصنیف کے "بندِ قبا" کھولتا ہے۔ لہٰذا تصنیف کے اَندر کے ساختیاتی نظام کی کارکردگی کو بیان کرنا اُس کا منصب قرار پاتا ہے۔ مگر ساخت شکن ناقدین کے مطابق وہ یہ دیکھنا نہیں چاہتے کہ بالائی ساخت کے عقب میں کون سی گہری ساخت موجود ہے؛ وہ تو صرف یہ دیکھنا چاہتے ہیں کہ تصنیف نے خود کو کس طرح dismantle کر دیا ہے۔ ایسی صورت میں نقاد کا منصب تصنیف کو deconstruct کرنا قرار نہیں پاتا۔ اُس کی حالت تو اُس شخص کی سی ہوتی ہے جو تصنیف کے اَندر "اُدھڑنے کے عمل" کا نظارہ کرتا اَور اُسے نشان زد کرتا ہے۔ ساخت شکن کی فعّالیت کو نظامِ اَقدار کے مسترد کرنے کی حد تک تو مانا جا سکتا ہے مگر تصنیف کے اَندر کی deconstruction کو تو وُہ نشان زدہی کرتا ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کی اِس بات سے مَیں متفق ہوں کہ ساختیات اَور پسِ ساختیات کے مَباحِث اُس وقت مکمل ہوں گے جب اُن پر مبنی عملی تنقید کے نمونے سامنے آئیں گے۔ تا حال جو نمونے سامنے آئے ہیں' مثلاً فیض کی نظم پر ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کا مضمون اَور عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں پر میرا مضمون' اُن سے فاروقی صاحب مطمئن نہیں ہیں۔ ضمناً عرض ہے کہ نارنگ صاحب نے فیض پر اپنے مضمون میں ساخت شکن تنقید کو برتا ہے اَور بڑی خوبی کے ساتھ برتا ہے۔ اُن کا مضمون پڑھ کر قاری کو کامل یقین ہو جاتا ہے کہ وہ نہ صرف ساخت شکنی کے بنیادی نکات سے آگاہ ہیں بلکہ اُن کے اِطلاق کا گُر بھی جانتے ہیں۔ مجھے اُن کے مضمون پر دو ایک اعتراضات تھے: مثلاً ایک یہ کہ اُنھیں عملی تنقید کے لیے فیض کی کسی بہتر نظم کا اِنتخاب کرنا چاہیے تھا' دُوسرا یہ کہ اُنھوں نے نظم کے اَندر deconstruction کے عمل کو شاعر کی زِندگی اَور شخصیت کے معلوم حقائق کے حوالے سے بیان کیا ہے...... اگر نظم سے اُس کے خالق کا نام الگ کر دیا جائے تو ساخت شکنی کا عمل واضح

نہیں ہوتا۔ لیکن اِس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ نارنگ صاحب کے ساخت شکن تجزیے میں کسی قسم کا کوئی سُقم تھا۔ اُنھوں نے اپنے تجزیے میں بڑی مہارت اور گہری نظر کا مظاہرہ کیا تھا جو قابلِ تعریف ہے۔ رہا عصمت چغتائی کے نسوانی کرداروں پر میرے مضمون کا معاملہ تو میں نے ایسا کوئی دعویٰ نہیں کیا تھا کہ میرا یہ مضمون (از اوّل تا آخر) ساختیاتی تنقید کا نمونہ ہے کیونکہ اپنے اِس مضمون میں مَیں نے صرف ایک حَد تک ہی ساختیاتی تنقید کو برتا ہے۔ جس طرح سوسیور (Saussure) نے کہا ہے کہ پیرول (گفتار) کے پیچھے یا اُس کے بطون میں لانگ (زبان) ایک سسٹم کے طور پر موجود ہوتی ہے، اُسی طرح میں نے عصمت کے نسوانی کرداروں کے عقب میں سسٹم کی کارکردگی کو نشان زد کیا ہے اور اسم، صفت اور فعل کے حوالے سے اُن کا تجزیہ کیا ہے۔ چنانچہ میں اِس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ عصمت کے کِردار، بے چہرہ نہیں ہیں؛ اِسم کے حوالے سے اُن کا تشخص قائم ہے...... اُن کِرداروں کی صفات بھی ہیں مگر فعل کے عمل دخل سے وہ صفات متعین یا مقرر نہیں رہتیں، حالات و واقعات نیز دُوسرے کِرداروں سے تصادُم کے باعِث تبدیلی کے عمل سے بھی گزرتی ہیں...... اِس عمل کو آپ Structuring کا عمل بھی کہَہ سکتے ہیں۔ میں نے مضمون میں اِس عمل کے متعدّد پرت دِکھائے ہیں جو قابلِ غور ہیں...... اِس حَد تک میرا مضمون ساختیاتی تنقید کا نمونہ ہے، مگر اِس کے بعد جب میں نے مصنفہ کے حوالے سے باتیں کی ہیں اور اُس کی تخلیقی فعّالیت کو موضوع بنایا ہے تو ظاہر ہے کہ یہ ساختیاتی تنقید سے بالکل مختلف رویّہ ہے کیونکہ ساختیاتی تنقید "مصنف" کی فعّال کارکردگی کو نظر اَنداز کرنے پر مُصِر ہے۔ مضمون میں کالی کے حوالے سے اَسطوری تنقید سے بھی فائدہ اُٹھایا گیا ہے۔ چونکہ ہم اَساطیر کے ساختیاتی نظام سے پہلے ہی بخوبی واقف ہیں (بحوالہ لیوی سٹراس)، لہٰذا یہ "تیل پانی" والا رِشتہ نہیں جیسا کہ فاروقی صاحب نے کہا ہے۔ اُن کی اِطلاع کے لیے عرض ہے کہ میں نے "منٹو کے افسانوں میں عورت" کے عنوان سے بھی ایک مضمون لکھا ہے جو سوغات (بھارت) اور تمثال (کراچی) میں شائع ہو چُکا ہے۔ عصمت والے مضمون میں ساختیاتی تنقید کو ایک حَد تک برتا گیا تھا جبکہ منٹو والے مضمون میں ساخت شکن تنقید سے پُوری طرح فائدہ اُٹھایا گیا ہے۔ میں نے اِس مضمون میں یہ دِکھانے کی کوشش کی ہے کہ منٹو کے افسانوں کے نسوانی کِردار، مَرد اور اُس کے معاشرے کے خلاف "بغاوت" کے ہتھیاروں سے لیس ہو کر اُبھرے ہیں اور خود مصنف بھی اِن

کرداروں کی بغاوت کو نمایاں کرتے نظر آتا ہے؛ مگر افسانوں کے اَندر یہی نسوانی کِردار اَپنی بغاوت کو (اَور اِسی حوالے سے مصنف کی Intention کو) تارتار کرتے چلے گئے ہیں...... اِس طور کہ بغاوت کا علَم اُٹھائے، منٹو کے نسوانی کِرداروں کے اَندر ہزاروں برس پُرانی پتی پُوجا والی، نیز مامتا کے جذبے میں بھیگی ہوئی عورت، صاف نظر آنے لگی ہے۔ فاروقی صاحب نے اپنے مکتوب میں یہ بھی لکھا ہے کہ وزیر آغا اَور ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے مضامین میں کوئی ایسی بات نہیں جس کے لیے Structuralist یا Post-Structuralist طریقِ کار ناگزیر ہو۔ جواباً عرض ہے کہ یہ طریقِ کار تو صرف ایک Device ہے...... جب آپ کسی Device کو اِستعمال میں لائیں گے تو اُس کی مخصوص کارکردگی کے حوالے ہی سے آپ کو تخلیق کا وُہ پرت دِکھائی دے گا جسے کسی دُوسری Device کے لیے بے نقاب کرنا ممکن نہیں تھا۔ آپ جنگل کو دُوربین کے ذریعے دُور سے دیکھیں تو آپ کو جو جنگل نظر آئے گا، وہ اُس جنگل سے بالکل مختلف ہوگا جو گنڈاسے یا تلوار کی مدد سے اُس کے اَندر راستہ بنانے کے عمل میں بے نقاب ہو سکتا ہے۔ دُوربین اَور گنڈاسا، دو مختلف نوعیت کی Devices ہیں۔ سو آپ دیکھیں کہ اِن کے اِستعمال سے نتائج کس قدر مختلف برآمد ہوئے ہیں! یہی حال Structuralist اَور Post-Structuralist تنقید کی Devices کا ہے کہ اُن سے تصنیف کا جو منظرنامہ سامنے آتا ہے، وُہ تاریخی سوانحی تنقید، نئی تنقید یا مارکسی تنقید وغیرہ کے بس کا روگ نہیں۔ اگر فاروقی صاحب کو محوّلہ مضامین میں یہ نیا منظرنامہ دِکھائی نہیں دیا تو اِس پر افسوس ہی کیا جا سکتا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ ساختیات اَور پس ساختیات نے اُنیسویں صدی کے ساخت کے تصوّر کو توڑنے کی کوشش کی ہے اَور یہ عمل ہمیں نفسیات، بشریات، علم الحیات اَور طبیعیات، ان سب میں بھی نظر آتا ہے۔ اُنیسویں صدی کی ساخت "مرکز" کے تصوّر پر اُستوار تھی مگر اِن جُملہ علوم میں مرکز کے بجائے Matrix اَور Pattern اُبھر آئے۔ جب ہم کسی کہانی یا نظم کو اِس نئی ساخت کے حوالے سے دیکھتے ہوئے "رِشتوں" کے ایک نظام کو نشان زد کرتے ہیں تو گویا ساختیاتی تنقید کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔ اِس کے مقابلے میں Deconstruction ہے جس نے "قدیم ساخت" کی جگہ "نئی ساخت" کا تصوّر بھی نہیں دیا اَور ساخت کے مروّجہ تصوّرات کو سِرے سے مسترد بھی کر دیا ہے۔ چنانچہ ساخت شکن تنقید، متن کے عقب میں موجود سٹرکچر کو مسترد کرتی ہے اَور متن کے اَندر ہونے والی

Deconstruction کو بے نقاب کرتی ہے۔ بیسویں صدی میں تنقید کے جتنے بھی رُخ سامنے آئے ہیں (مثلاً رُوسی فارمل ازم، نئی تنقید، ساختیاتی تنقید، ریڈر رسپانس تنقید، رسپشن تھیوری، نفسیاتی یا نئی مارکسی تنقید وغیرہ) اِن سب میں "نئی ساخت" کے تصور نے ایک "بنیاد" کا کام دیا ہے مگر تصنیف کے تجزیے کے لیے اِن میں سے ہر ایک نے اپنی Device اِستعمال کی ہے۔ دُوسری طرف Deconstruction نے بھی ساخت ہی کے حوالے سے بات کی ہے، اس فرق کے ساتھ کہ پُرانی ساخت (مرکز مائل) اور نئی ساخت (مرکز گریز) کے مقابلے میں ایک ایسی ساخت کا تصوّر پیش کیا ہے جس کا بنیادی پہلو اُس کا "بے ساخت" ہونا یعنی ایک گورکھ دھندا ہے! مگر غور کریں کہ گورکھ دھندے کے اِس مؤقف نے ہَوا میں جنم نہیں لیا، اس نے ساخت کے ٹوٹنے کے بعد کا منظر دِکھایا ہے۔ اگر ساخت کے تصوّر کو منہا کر دیا جائے تو deconstruction کس شے کی ہوگی؟ تخلیقی عمل میں منفعل (Passive) اَور فعّال (Active) عناصر جب آپس میں ٹکراتے ہیں تو بے ہیئتی یا Chaos کا مرحلہ وُجود میں آتا ہے...... ڈی کنسٹرکشن تخلیقی عمل کے اِسی مرحلے کی مؤید ہے؛ اگلا مرحلہ ڈی کنسٹرکشن کے بعد کا ہے جس تک ابھی وُہ پہنچ نہیں پائی۔ ساخت سے ساخت شکنی تک کے اس سارے تسلسل کا ذِکر اس لیے ہُوا ہے کہ مغربی تنقید اس وقت تیزی کے ساتھ ایک ایسے تنقیدی اَنداز پر منتج ہو رہی ہے جس کے لیے بہترین ترکیب "اِمتزاجی تنقید" ہے۔ مگر فاروقی صاحب اِمتزاجی تنقید کو نہیں مانتے...... اُن کے بقول مختلف تنقیدی نظریوں کو باہم آمیز کرنا ممکن نہیں حالانکہ یہ تمام تنقیدی زاویے مطالعے کے اُصول یا Devices ہیں جنھیں تخلیق کے مختلف اَبعاد تک رسائی کے لیے اِستعمال کیا جا سکتا ہے۔ اِمتزاجی تنقید کا مؤقف یہ ہے کہ وُہ ضرورت کے مطابق ان میں سے متعدِد Devices کو اِستعمال کرتی یا کر سکتی ہے۔ مثلاً تنقید کے سامنے ہمہ وقت ایک تثلیث دِکھائی دیتی ہے جو "مُصنف، تصنیف اَور قاری" پر مشتمل ہوتی ہے۔ ایک تنقیدی زاویہ صرف Cogito کو اَہمیّت دیتا ہے اَور اِسی حوالے سے خود کو مصنف کی کارکردگی پر مرتکز کر لیتا ہے۔ دُوسرا تصنیف کو ایک خودکار اَور خودکفیل اِکائی سمجھتا ہے اَور اُس کے اِنفراسٹرکچر کا نظارہ کرنا چاہتا ہے۔ تیسرا زاویہ "قاری" کو سب سے زیادہ اَہمیّت دیتا ہے۔ اِمتزاجی تنقید بیک وقت تینوں کو اَہمیّت دیتی ہے۔ لہٰذا اِس میں جُملہ تنقیدی زاویے اَزخود شامل ہو گئے ہیں۔ اِسی طرح تخلیقی عمل میں بھی "مُصنف، تصنیف اَور قاری" تین مراحل ہیں اَور

اِمتزاجی تنقید اِن تینوں کی کارکردگی کا اِحاطہ کرتی ہے۔ غور کریں تو تخلیقی عمل کو سمجھنے کی مہم میں بیسویں صدی کے جُملہ تنقیدی زاویے ایک دُوسرے کو "ردّ" کم اَور compliment زیادہ کر رہے ہیں۔ اِس کی ایک نمایاں مثال نارتھ روپ فرائی کی تنقید ہے۔ فرائی کو اَسطوری تنقید کا علَم بردار متصوّر کیا جاتا ہے مگر دیکھیے کہ وہ کس طرح ایک طرف "نئی تنقید" سے اَور دُوسری طرف ساختیات اَور پسِ ساختیات (تنقید) سے جُڑا ہُوا ہے۔ وی ایس سیتورامَین (V.S.Seturaman) کے یہ الفاظ قابلِ غور ہیں:

> Fry holds that every work is the result of a "displacement" from the mythos or narrative and can be relocated it. Similarly the structuralist looks upon a work of art as a permissible vanation within a system. Together they relegate the artist to the level of an agent who merely actualises the potential.

بات صرف یہیں تک محدود نہیں؛ نارتھ روپ فرائی Metaphysics of Presence کا بھی قائل ہے جس کا دریدا نے ساختیات والوں کے سلسلے میں ذِکر کیا ہے۔ Frank Lentricchia کے یہ الفاظ دیکھیے:

> .....desire is the origin, the centre the point of presence which in Derrida's term limits the free-play of structure, or which in Fry's terms makes archetypal analysis an endless series of free association (endless labyrinth without an outlet).

اِس اِقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ دریدا کے نظریات فرائی کے اَندازِ نظر سے جُڑ کر سامنے آئے ہیں..... بالکل جس طرح فرائی کے Freedom of Mind's Structuring Capacities کے تصوّر نے سٹیونز کے Final Freedom of Being from Mind کے تصوّر کو متحرک کیا ہے۔ اِمتزاجی تنقید یہ نہیں کہتی کہ تمام تنقیدی نظریات ایک دُوسرے میں ضم ہو کر، محض ایک نظریہ بن جائیں؛ اُس کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ وُہ ساخت کے اَندر Interaction اَور Interconnectedness کا منظر دِکھائیں۔ ساخت کا جدید ترین تصوّر کہ وُہ رِشتوں کا ایک جال ہے؛ اِمتزاجی تنقید پر بھی صادق آتا ہے۔ لہٰذا جب ہم بیسویں صدی کے منظرنامے کو دیکھتے ہیں تو ہمیں تنقیدی نظریے مرکز گریز (Centrifugal) اَور مائل بہ مرکز (Centripetal) قوّتوں کے تحت ایک Matrix بناتے دِکھائی دیتے ہیں۔ یہ سب تنقیدی نظریے ایک دُوسرے سے کٹے ہوئے جزیرے نہیں، یہ تسبیح میں پروئے ہوئے منکوں کی طرح ایک دُوسرے سے ہم رِشتہ ہیں: لہٰذا اِن میں اگر فرق و تفریق ہے تو اِتحاد اَور اِرتباط

بھی ہے۔ بحیثیتِ مجموعی آج کی مغربی تنقید، امتزاجی تنقید ہی کی صورت اختیار کر رہی ہے۔ لہٰذا یہ بات محلِ نظر ہے کہ مختلف تنقیدی زاویے ایک دُوسرے کو بے دخل کر رہے ہیں جیسا کہ فاروقی صاحب سمجھتے ہیں۔ میں ڈاکٹر فہیم اعظمی کے اس خیال سے متفق ہوں (جنھوں نے محولہ مکتوب پر عمدہ تبصرہ بھی کیا ہے اور ساختیات اور پس ساختیات میں دلچسپی رکھنے والوں کو دعوت بھی دی ہے کہ وہ فاروقی صاحب کے اُٹھائے ہوئے سوالوں پر اپنے ردِعمل کا اظہار کریں) کہ:

> ساختیات سے اسطوری تنقید کا امتزاج ممکن ہے اور جدید تنقید کے Jungian عُنصر کے ساتھ بھی کیونکہ متھ خود لسانی سسٹم کا حصّہ ہے۔

رہا نئی تاریخیت یا New Historicism کا مسئلہ جس سے فاروقی صاحب بطورِ خاص متاثر ہیں، تو یہ بھی الگ سے کوئی جزیرہ نہیں، یہ پسِ ساخت اندازِ نظر کی توسیع ہے۔ رُوسی ہیئت پسندی اور اس کے بعد ساختیات نے تاریخ کی نفی کر دی تھی جبکہ پسِ ساخت کے دَور میں باختین، ماشیرے، التھوسے اور فوکو کے ہاں تاریخ کو دوبارہ ایک فعّال عُنصر کے طور پر قبول کرنے کا رُجحان پیدا ہُوا مگر یہ رُجحان تاریخ کے سابقہ نظریے سے مختلف تھا۔ سابقہ نظریے کے مطابق تاریخ کو "سمجھنا" ممکن ہے، نیز یہ کہ اَدب تاریخ کو منعکس کرتا ہے؛ لہٰذا ایک معروضی رویّے کا تصوّر ناگزیر ہے۔ نئی تاریخیت نے معروضی رویّے کو مسترد کر دیا اور ایک مرکز کے بجائے متعدد اور متنوّع مراکز کے تصوّر کو اُبھار دیا۔ اس سلسلے میں فوکو کا موّقف یہ تھا کہ "قوّت" کو کسی ایک مرکز میں تلاش کرنا بے سُود ہے کیونکہ قوّت دراصل شکتیوں (Forces) کی ہم رِشتگی سے عبارت ایک ساخت ہے۔ یوں تصنیف کسی Author God کی تخلیق نہیں رہتی، وہ شکتیوں کی فراوانی کا احساس دِلاتی ہے۔ اَب اگر فوکو کے اس نظریے کو دریدا کے Differences of Forces اور ہیرلڈ بلوم کے Battlefield of Forces کے تصوّرات کے ساتھ مِلا کر دیکھیں تو تینوں میں یہ قدرِ مشترک دِکھائی دے گی کہ وہ کسی "ایک مرکز" کے وُجود سے منحرف ہیں۔ غالب نے کہا تھا:

> اَب میں ہوں اور ماتم یک شہرِ آرزو
> توڑا جو تُو نے آئینہ تمثال دار تھا

یہ شعر "نئی تاریخیت" کی صُورتِ حال کی بہترین عکّاسی کرتا ہے۔ وجہ یہ کہ اس میں آئینہ (یعنی مرکز)

ٹوٹ کر ایسی کرچیوں میں بٹ گیا ہے جن میں ہر کرچی تمثال دار ہے: مُراد یہ کہ کرچیاں شفاف (Transparent) نہیں ہیں، قوتِ اِنعکاس کی حامل ہیں۔ نئی تاریخیت کے علَم بردار نہ تو ایک مرکز اَور اِس حوالے سے Author God کے قائل ہیں اَور نہ ہی تسلسل (Continuity) اَور ہم زمانی (Simultaneity) کو تسلیم کرتے ہیں۔ تاہم وُہ اِس بات پر زور دیتے ہیں کہ سماجی اَور تاریخی تناظر ہی میں اَدب کا مطالعہ جاری رَہ سکتا ہے۔ فوکو نے بالخصوص عدم تسلسل (Discontinuity) کے تصوّر کو اُبھارا ہے جبکہ قدیم تاریخیت نے عدم تسلسل کو تاریخ کے ماتھے پر کلنگ کا ٹیکا قرار دیا تھا اَور اِسے مٹا دینے کی کوشش کی تھی۔ دراصل قدیم تاریخیت، بکھرے ہوئے واقعات کو "تسلسل" کے تابع کرنے پر مُصر تھی جبکہ نئی تاریخیت، وقت کے بہاؤ میں شکستگی (Rupture) کو اہمیت دے رہی ہے ...... وُہ "مُسلسل تاریخ" کے تصوّر کے خلاف ہے: اُس کے نزدیک تاریخ کے بہاؤ میں اچانک ایک جَست (Leap) نمودار ہوتی ہے جو تاریخیت کے ایک نئے تصوّر کا اعلامیہ ہے۔ فوکو کے الفاظ یہ ہیں:

Emergence is the entry of forces, it is their eruption, the leap from the wings to the centre stage each in its youthful strength.

اُس نے Emergence کے لیے Entstehung کا لفظ اِستعمال کیا ہے (جو نطشے سے مُستعار ہے)؛ نیز عدم تسلسل (Discontinuity) کی حامل تاریخ کو Effective History کہا ہے؛ مزید یہ کہ اُس تاریخ کے لیے (جو تسلسل کے بجائے عدم تسلسل کی حامل ہو) فوکو نے متعدّد الفاظ مثلاً Break, Rupture, Threshold, Mutation اَور Transplant اِستعمال کیے ہیں {نہایت اِنکسار کے ساتھ عرض ہے کہ میں نے اپنی کتاب "تخلیقی عمل" (۱۹۷۰ء) میں جَست (Leap) اَور تقلیب (Mutation) کے تعقلات کا ذِکر تفصیل کے ساتھ کیا تھا جو بعد اَزاں مغربی تنقید کے پسِ ساختیات دَور میں عام ہوئے}۔

بات کو سمیٹتے ہوئے ایک بار پھر اپنے اِس موقف کا اِظہار مقصود ہے کہ مغرب میں تھیوری کے جتنے بھی ماڈل پیش ہوئے ہیں، وہ ایک دُوسرے سے منسلک ہیں اَور ایک ایسے اِجتماعی تنقیدی رویّے پر منتج ہو رہے ہیں جن کے لیے "اِمتزاجی تنقید" ہی بہترین نام ہے۔ فرینک لنٹریشیا کے اِن الفاظ پر خاتمۂ کلام ہے:

For us an act of Power marked and engaged by other discursive acts of power, the inter-textuality of literary discourse is sign not of the necessary historicity of literature but more importantly of its fundamental entanglement with all discourses.

جدیدیت اور مابعد جدیدیت

پچھلے دِنوں اُردو اکادمی دہلی کے زیرِ اہتمام مابعد جدیدیت کے موضوع پر ایک سیمینار منعقد ہُوا، جس میں بھارت کے کونے کونے سے اُردو کے ناقدین، شعرا اور کہانی کاروں نے بھرپور حصّہ لیا اور مابعد جدیدیت یعنی Post-Modernism کے اَوصاف کی نشان دہی کرنے کے علاوہ مابعد جدیدیت کے حوالے سے اُردو کی مختلف اَصنافِ اَدب میں رُونما ہونے والی تبدیلی کا بھی احساس دِلایا۔ مابعد جدیدیت کی نشان دہی کے ضمن میں مختلف حضرات نے جو کچھ کہا، اُس میں مندرجہ ذیل نکات زیادہ اَہم تھے:

۱۔ مابعد جدیدیت، ہیئت کی فضا سے نکل کر نئے سماجی اَور ثقافتی ڈسکورس میں شمولیت کا اعلان کرتی ہے۔

۲۔ مابعد جدیدیت کے زیرِ اثر تخلیق کار مکمل ذہنی آزادی کو روا رکھتا ہے کسی طے شدہ فکری نہج کو قبول نہیں کرتا۔

۳۔ مابعد جدیدیت کا بیج اِقتصادی، سماجی، سیاسی، ثقافتی اَور اَدب اَور آرٹ کے حوالے سے مارکس کے خیالات میں ملتا ہے۔

۴۔ عربی اَور فارسی کے ساتھ ہندوستانی روایات کے اَثرات کی قبولیت......!

۵۔ اِستعاروں اَور پیکروں کے ذریعے فطرت سے ایک ناگزیر تعلق!

۶۔ مابعد جدیدیت کی واضح خصوصیت ذہنی آزادی کی بحالی ہے جو غیر مشروط وابستگی کو منہا کرنے سے حاصل ہوتی ہے۔

۷۔ پلورلزم (Pluralism) مابعد جدیدیت کی خاص الخاص دین ہے۔
۸۔ مابعد جدیدیت کسی خاص نکتے پر مرتکز نہیں' اس کا دائرہ لامحدود ہے۔
۹۔ سماجی آگاہی کے ساتھ ساتھ وجدانی جبلی اور نفسیاتی تجربات کی رنگا رنگی کی پیشکش!
۱۰۔ مابعد جدیدیت کسی اُوپر سے لائے ہوئے نظریے یا روّیے کی پیروی نہیں کرتی۔
۱۱۔ مابعد جدیدیت میں حقیقت نگاری بھی ہے اور تجرید و علامت بھی؛ اساطیر بھی' فنتاسی بھی اور سرریت کے اثرات بھی۔
۱۲۔ مابعد جدیدیت انحراف ہی کا نہیں' انجذاب کا بھی نام ہے۔
۱۳۔ تہذیب اور ثقافت کے رشتے کی مضبوطی!
۱۴۔ مابعد جدیدیت' بین المتونیت کو اور ایک متن پر دُوسرے متن کی تخلیق کے رُجحان کو اہمیت دیتی ہے؛ معنی کی مرکزیت یا ادبی معیاروں کی فوقیت سے انکار کرتی ہے۔
۱۵۔ جڑوں کی تلاش اور تہذیبی حوالوں کی اہمیت کا احساس دلاتی ہے۔

اِن کے علاوہ کچھ اور نکات بھی ضرور ہوں گے مگر مجھے جو قابلِ ذکر نظر آئے ہیں' میں نے صرف اُن کی نشان دہی کر دی ہے۔ آپ نے محسوس کیا ہوگا کہ اِن نکات میں تکرار ہے' ایک ہی بات کو مختلف پیرایوں میں پیش کیا گیا ہے۔ بیشتر باتیں، جن کا اِن نکات میں ذکر ہُوا ہے (مثلاً ہندوستانی روایات کے اثرات کی قبولیت یا فطرت کے اثرات قبول کرنے کا رویّہ یا سماجی آگاہی کے ساتھ ساتھ وجدانی جبلّی اور معاشرتی تجربات کی رنگا رنگی کی پیشکش)' مابعد جدیدیت کے دَور سے پہلے ہی اُردو ادب میں داخل ہو گئی تھیں؛ البتہ جو باتیں کسی نہ کسی حد تک مابعد جدیدیت سے ہم رشتہ ہیں' اُنھیں میں نے اِن نکات سے اخذ کر لیا ہے' مثلاً:

۱۔ ثقافتی ڈسکورس کی اِبتدا اور جڑوں کی تلاش کا مسئلہ
۲۔ غیر مشروط وابستگی سے انحراف
۳۔ انجذاب
۴۔ ڈسکورس کے دائرے کی لامحدودیت
۵۔ ایک متن پر دُوسرے متن کی تخلیق
۶۔ Pluralism
۷۔ معنی کی مرکزیت سے انحراف

آیئے' یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ اِن میں سے کس نکتے کا مابعد جدیدیت سے تعلق ہے'

کس کا ہائی ماڈرن اِزم سے اَور کس کا جدیدیت سے!

ہمارے ہاں ثقافتی ڈِسکورس اَور جڑوں کی تلاش کا مسئلہ چھٹی دہائی کی اِبتدا میں سامنے آیا جو مابعد جدیدیت سے پہلے کا دَور ہے۔ بالخصوص پاکستان میں جڑوں کی تلاش کے مسئلے اَور ثقافتی پس منظر کو اُبھارنے کا عمل اُس دہائی میں شائع ہونے والی دو کتابوں "آگ کا دریا" اَور "اُردو شاعری کا مزاج" میں نمایاں ہُوا۔ متفرق مضامین کی حَد تک بہت سے اُدبا اَور شعرا نے ثقافتی جڑوں کی اَہمیت کا احساس بھی اُسی دَور میں دِلایا۔ بعض نے اُردو اَدب کی جڑوں کو برِصغیر میں مسلمانوں کی آمد سے اَور بعض نے مزید نیچے اُتر کر وادیِ سندھ کی قدیم تہذیب سے جُڑے ہوئے پایا۔ بحیثیتِ مجموعی اُن اُدبا کا رویہ عمُودی اَور Archaeological تھا۔ مغرب میں نارتھ روپ فرائی نے اَساطیری فضا کے اَندر جھانکا اَور لیوی سٹراس نے سوسیور کی لسانی تھیوری کی روشنی میں اَساطیر کی رنگا رنگی اَور تنوّع کے اَندر ایک بے حَد قدیم "مہا اَسطور" کو کارفرما پایا جس کی حیثیت "لانگ" کی سی تھی۔ پس منظر میں ہمیں فرائیڈ اَور ژونگ کی نفسیات بھی نظر آتی ہے۔ یہ وہ لوگ تھے جنھوں نے شعور کے عقب یا بطون میں لاشعور (فرائیڈ) اَور اِجتماعی لاشعور (ژونگ) کی نشان دَہی کی۔ ساختیات نے جب شعریات کا ذِکر کیا تو تخلیق کے اَعماق میں ثقافتی خطوط سے عبارت اَدبی مواد کی Intertextuality کو موضوع بنایا۔ یہ سب کچھ مابعد جدیدیت سے پہلے ہُوا۔ مغرب میں مابعد جدیدیت کا آغاز ساتویں دہائی میں ہُوا بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ چھٹی دہائی کے آخری سالوں میں ہُوا۔ ہمارے ہاں یہ نظریہ عام ہے کہ اُردو میں اس کی اِبتدا ۱۹۸۰ء کے لگ بھگ ہُوئی...... کیا واقعی!

دُوسرا نکتہ "غیر مشروط وابستگی" سے اِنحراف کا ہے جسے مابعد جدیدیت کا اِمتیازی وصف قرار دیا گیا ہے۔ اِس ضمن میں کچھ سوچ بچار کرلیا جائے تو اچھا ہے۔ مغرب میں "نئی تنقید" کو نہ صرف وکٹورین رویّے سے اِنحراف قرار دیا گیا تھا بلکہ اُس "غیر مشروط وابستگی" کا ردِّعمل بھی تصوّر کیا گیا تھا جو مارکسی نظریے کے تحت عام ہو رہی تھی۔ ہمارے ہاں تیس۳۰ کی دہائی (کے آخر) میں "اَنگارے" کی اِشاعت اَور اختر حسین رائے پوری کے "مضمون" سے "غیر مشروط وابستگی" کی اِبتدا ہُوئی۔ شروع شروع میں اِسے ایک جدید رویہ گردانا گیا اَور مارکسی اَور غیر مارکسی اُدبا میں تفریق نہ کی گئی مگر جب ۱۹۴۷ء کے لگ بھگ مارکسی اُدبا نے مارکسی نظریات سے غیر مشروط وابستگی کا کھلم کھلا اِظہار کر کے ایک سیاسی

رنگ اختیار کیا تو اُدبا تقسیم ہو گئے۔ ترقی پسند تحریک کے مقابلے میں حلقۂ اربابِ ذوق فعّال ہُوا جس کا اَنداز اَوْ زاویۂ نظر مغرب کی "نئی تنقید" سے ہم آہنگ تھا۔ نئی تنقید نے مارکسی اَور نفسیاتی نظریات بلکہ ہر قسم کے خارجی اَثرات کی دخل اَندازی کے خلاف دیواریں کھڑی کیں: تخلیق کی خود مختاری اَوْ آزادی پر زور دیا' اِس کے انوکھے پَن مطلق العنانی خود کفالت اور منظم اکائی ہونے کا ذِکر کر کے' اِسے ایک Verbal Icon کہا۔ وکٹورین دَور میں مصنف کو تصنیف پر برتری حاصل تھی۔ نئی تنقید کے زمانے میں تصنیف مصنف پر غالب آئی: مصنف کی کارکردگی غیر اَہم قرار پائی اَوْ خود تخلیق کو اُس کے اَجزا کی باہمی آویزش اَوْ انجذاب کی روشنی میں "پڑھا" گیا۔ اِس قرأت کو Close Reading کا نام مِلا۔ لہٰذا اُردو اکادمی کے سیمینار میں غیر مشروط وابستگی سے انحراف کے جس روّیے کو مابعد جدیدیت کی دین قرار دیا گیا' وہ اَصلاً نئی تنقید کی دین تھا۔ اُردو میں اِس روّیے کو حلقۂ اربابِ ذوق نے پروان چڑھایا۔

جہاں تک Pluralism کا تعلق ہے' اُس کے کھلے پَن کا ایک مفہوم معنی کی کثرت ہے۔ معنی کی کثرت پر زور بھی ہمیں نئی تنقید میں مِلتا ہے۔ نئی تنقید والے کسی ایک معنی کے تابع مہمل نہیں تھے۔ ایک اعتبار سے دیکھا جائے تو یہ بھی مارکسی نظریے کے خلاف ایک ردِّ عمل تھا کیونکہ مارکسی نظریہ "واحد معنی" کو (جو نظریے کا زائیدہ تھا) اَہمیت دیتا تھا جبکہ نئی تنقید کثرتِ معنی کی مؤید تھی۔ پلورلزم کا دُوسرا مفہوم نظریات کی کثرت ہے۔ "نئی تنقید" نظریات کی کثرت تو ایک طرف، خود نظریے کی دخل اَندازی کے بھی خلاف تھی۔ لہٰذا پلورلزم کے اِس مفہوم سے اِسے کوئی علاقہ نہیں تھا۔ البتہ جب نئی تنقید کے بعد ساختیات کا چلن عام ہُوا تو اُس نے تخلیق کو اِرد گرد اَوْ اَندر باہر کی فضا سے لاتعلق نہ کہا۔ ساختیات والوں کا موقف یہ تھا کہ تخلیق محض سطح پر کارفرما آویزش اَور ٹکراؤ سے پھُوٹنے والے معانی تک محدود نہیں: تخلیق میں اصل چیز معنیاتی گہرائی ہے۔ گویا Surface اَوْ Depth میں ایک رشتہ قائم کر دیا گیا۔ ساختیات نے تخلیق کے اَندر شعریات (Poetics) کی کارکردگی کو اَہمیت دی اَوْ کہا' دیکھنے کی بات یہ ہے کہ شعریات کی کارکردگی سے کس طرح معانی کی تخلیق ہوتی ہے! خود شعریات' کوڈز اَوْ کنونشنز کے حوالے سے ایک ثقافتی Inter Textual Construct تھی...... نئی تنقید کی طرح ایک بند کائنات ہرگز نہیں تھی۔ ساختیات ایک سائنسی رویّہ تھا جسے ہم Creed نہیں کہہ سکتے..... یہ ایک طریق یا Method تھا جو مصنف کی نفی کر کے' قاری کو نمایاں کرنے پر مُصر تھا اَور کہتا تھا کہ قاری ہی شعریات

کی اُس کارکردگی کو "پڑھ" سکنے پر قادر تھا جو معانی کی تخلیق کا باعث تھی۔ ویسے دلچسپ بات یہ ہے کہ ساخت کا نظریہ محض اَدب تک ہی محدود نہ رہا' اِس نے لسانیات سے جنم لے کر انتھروپولوجی' نفسیات' مارکسی نظریات وغیرہ کو بھی مَس کیا: جس طرح چوتھی اَوْر پانچویں دہائی میں نئی تنقید مقبول تھی' اُسی طرح چھٹی دہائی میں ساختیات Craze کی صُورت اِختیار کر گئی؛ مگر اِس کا بھی ردِعمل ہُوا جو پسِ ساختیات اَوْر مابعد جدیدیت کی صورت میں سامنے آیا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ نہ صرف معانی کی کثرت بلکہ تخلیق کی بُنَت میں نظری اَوْر ثقافتی اِدغام کی صورت بھی مابعد جدیدیت سے پہلے ہی منظرِ عام پر آنے لگی تھی...... لہٰذا Plurality اَوْر اِدغام کی شروعات کو محض مابعد جدیدیت تک محدود کرنا شاید درست نہ ہوگا...... البتہ اِس میں کوئی کلام نہیں کہ جس شے کو Pluralistic Anarchy کہنا چاہیے' وہ مابعد جدیدیت ہی سے خاص تھی۔

اَب کچھ ڈِسکورس کے دائرے کی لامحدودیت کا ذِکر بھی ہو جائے۔ اگر لامحدودیت کا مفہوم زمانے کی سیاسی، ثقافتی، علمی، نظریاتی اَوْر اَدبی کروٹوں سے پھیلتے ہوئے آفاق سے ہم رِشتہ ہونا ہے تو یہ بھی مابعد جدیدیت سے پہلے وُجود میں آ چکا تھا۔ چھٹی دہائی کے زمانے تک Genetic Code دریافت ہو گئی تھی اَوْر ایٹم کے نیوکلس میں ہڈرونز (Hadrons) اَوْر کوارکس (Quarks) کی کارفرمائی کو دیکھ لیا گیا تھا اَوْر اُس گہرائی کا بھی کچھ تصوّر مرتب ہو گیا تھا جس کی کوئی تھاہ نہیں تھی۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ نیوکلس کے اَندر کوئی End Particle نظر نہیں آ رہا تھا۔ مادّہ یا Substance گویا غائب ہو گیا تھا یا یُوں کہیے کہ دریدا کے معنی کی طرح مسلسل ملتوی ہوتے چلا جا رہا تھا۔ ہر Trace کے اَندر مزید Traces دِکھائی دے رہے تھے۔ اپنے زمانے میں بُدھ مت نے "خواہش" کے بارے میں کہا تھا کہ یہ اَندر سے خالی ہوتی ہے یعنی Bottomless ہے۔ اپنے وقت میں موجودیت نے بھی ایک "گہراؤ" کا ذِکر کیا تھا جو دانتے کے Inferno کی یاد دِلاتا تھا۔ مابعد جدیدیت کے دَور میں ساخت شکنی نے جب Abyss کا ذِکر کیا تو اِس تصوّر کے اَندر بھی گہراؤ ہی کے Traces موجود تھے۔ دُوسری طرف کائنات کی حدود میں بھی پھیلاؤ دَر آیا اَوْر کائناتِ اصغر اَوْر کائناتِ اکبر' دونوں لامحدود قرار پائیں۔ اَدب کے معاملے میں بھی کسی ایک نظریے سے منسلک ہونے کے بجائے، آزاد ڈِسکورس میں شریک ہونے کا منظرنامہ اُبھرا۔ جس Intertextuality کو تخلیق کی بُنَت کاری میں دیکھا گیا تھا' وہ باہر کے ڈِسکورس

میں بھی کارفرما نظر آئی۔ طبیعیات، فلسفہ، نفسیات، مارکسیت، تاریخ، حیاتیات، عمرانیات، لسانیات اور دیگر علمی شعبے ہم رشتہ ہو کر، زندگی کی پُراسراریت کے اندر جھانکنے پر مستعد دکھائی دیے، مگر ڈسکورس کی حدود کے پھیلنے کا یہ منظر نامہ بھی مابعد جدیدیت کے زمانے سے پہلے ہی وجود میں آ گیا تھا۔ لہٰذا اسے محض مابعد جدیدیت تک محدود نہیں کیا جا سکتا۔

رہا ایک متن پر دوسرے متن کی تخلیق کا مسئلہ تو اس کا اعزاز بھی ایک حد تک نئی تنقید اور ایک بڑی حد تک ساختیات کو ملنا چاہیے۔ نئی تنقید نے تخلیق کے "واحد معنی" پر معنی کی کثرت کے نظریے کو ترجیح دی تو در حقیقت متن کے متوازی ایک اور متن کی تخلیق کا راستہ ہموار کر دیا۔ ساختیات نے جب قاری کو بہت زیادہ اہمیت دی اور اس کی قرأت کو ایک ایسا عمل قرار دیا جو متن کے مقابلے میں ایک اور متن تخلیق کرتا ہے تو صورتِ حال تبدیل ہو گئی۔ اب یہ کہا جانے لگا کہ تخلیق کار تو محض ایک میڈیم ہے جسے لکھت وجود میں آنے کے لیے استعمال کرتی ہے ...... جب یہ لکھت وجود میں آ جاتی ہے تو قاری اس کے ساتھ "کھیلتے" ہوئے ایک نیا متن تخلیق کرتا ہے: گویا تخلیق کے علی الرغم ایک اور تخلیق وجود میں آ جاتی ہے۔ یوں مصنف کی کارکردگی پر خطِ تنسیخ کھینچ دیا گیا۔ میں ذاتی طور پر ساختیات کی اس مصنف دشمنی کو یک طرفہ کارروائی سمجھتا ہوں۔ اس کا زیادہ تر تعلق اس نظریے سے ہے جس نے مرکزیت اور Cogito کو مسترد کر کے، لامرکزیت اور "رشتوں کے جال" کا تصور پیش کیا تھا۔ خود نئی تنقید نے بھی مصنف کے مقابلے میں قاری کو اہمیت دی تھی لیکن ساختیات نے تو مصنف کو تصنیف بدر کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہ رکھی۔ اصل بات یہ ہے کہ تخلیق میں تین کردار (مصنف، متن اور قاری) حصہ لیتے ہیں۔ مصنف، تصنیف کے تار و پود میں اس طور رواں دواں ہوتا ہے جیسے لانگ، پیرول کے اندر! مصنف کو تخلیق سے منہا کرنے کا مطلب پیرول سے لانگ کو منہا کرنا ہے۔ جہاں تک قاری کا تعلق ہے، اس کا کام تخلیق کو کھول کر اسے از سرِ نو مرتب کر کے اس کی قلبِ ماہیت کرنا ہے ...... یہی اس کا اہم رول ہے۔ خود متن بھی بعض اوقات مصنف کی گرفت سے نکل کر لمحہ بھر کے لیے مطلق العناں ہو جاتا ہے۔ گویا یہ تینوں کردار، اپنا الگ الگ وجود رکھتے ہیں۔ تاہم تخلیق ان میں سے کسی ایک کی کارکردگی کا نتیجہ نہیں ...... یہ ان کے انضمام (بعض اوقات آویزش) اور Intertextuality کی زائیدہ ہے مگر خیر یہ تو ایک جملۂ معترضہ تھا۔ کہنا میں یہ چاہتا ہوں کہ متن پر ایک

اَورمتن کی تخلیق کا مظاہرہ فقط مابعد جدیدیت کے دَور میں نہیں ہُوا؛ یہ اِس سے پہلے ہی نظر آنے لگ گیا تھا۔
آخری نکتہ "معنی کی مرکزیت سے اِنحراف" ہے۔ سیمینار میں پروفیسر ابوالکلام قاسمی نے اِس نکتے پر خاص توجّہ دی کہ مابعد جدیدیت معنی کی مرکزیّت اَور اَدبی معیاروں کی آفاقیت سے مکمل انکار کرتی ہے۔ میرے نزدیک یہ وہ واحِد نکتہ تھا جو مابعد جدیدیت کے اِمتیازی اَوصاف میں سے ایک ہے۔ دیگر بیشتر نکات کسی نہ کسی حَد تک مابعد جدیدیت سے پہلے کے اَدوار سے ہم رِشتہ نظر آتے ہیں۔ اِس مقام پر یہ ضروری محسُوس ہوتا ہے کہ مابعد جدیدیت کے اِمتیازی پہلوؤں کی نشان دَہی کر دی جائے۔

مابعد جدیدیت کے موضوع پر اُردو اکادمی دہلی کے سیمینار میں زیادہ زور اِس بات پر تھا کہ مابعد جدیدیت "نئی تنقید" کو مسترد کرتی ہے حالانکہ نئی تنقید کا اِسترداد تو ساختیات نے کر دیا تھا۔ مابعد جدیدیت نے (جس کا اَہم ترین لکھاری دریدا کو کہا گیا ہے) دراصل ساختیات سے اِنحراف کیا۔ دُوسرے لفظوں میں سیمینار میں مابعد جدیدیّت کو ماڈرن اِزم کا ردِّعمل قرار دیا گیا نہ کہ ہائی ماڈرن اِزم (High Modernism) کا! واضح رہے کہ بیسویں صدی کی مغربی فکر (بالخصوص اَدب کے حوالے سے) تین۳ اَدوار میں منقسم نظر آتی ہے۔ پہلا دَور ماڈرن اِزم کا ہے جس میں نئی تنقید کو فروغ مِلا۔ خود نئی تنقید وکٹورین نقطۂ نظر سے (جو مرکزیّت کا مؤیّد تھا) اِنحراف کا درجہ رکھتی تھی۔ اِس کے بعد چھٹی دہائی میں ہائی ماڈرن اِزم کو فروغ مِلا جس کی علَم بردار ساختیات تھی۔ ساختیات نے نئی تنقید کے مخصوص رویّے سے اِنحراف کیا اَور تخلیق کو Verbal Icon کی جکڑ سے آزادی دِلائی؛ نیز اَندر اَور باہر کی دُنیاؤں سے تخلیق کے تعلق کو اُجاگر کیا۔ چھٹی دہائی کے آخری ایام میں مابعد جدیدیت کے دَور کا آغاز ہُوا (جو پس ساختیات یعنی Post-Structuralism کا دَور بھی تھا)...... یہ آغاز دریدا کے اُس مشہور مضمون سے ہُوا جس میں اُس نے مغربی فکر کے Logocentrism کے نظریے کو یکسر مسترد کر دیا۔ لامرکزیّت اُس کا مؤقف تھا۔ اُس نے آزاد کھیل یعنی Free Play پر زور دیا لیکن اُس طرح کے آزاد کھیل پر نہیں جس کا ذِکر کانٹ نے کیا تھا کہ وہ "دُنیا کے اَندر" ہو رہا ہے...... دریدا کا آزاد کھیل اَصلاً "دُنیا کا آزاد کھیل" تھا۔ اُس نے مرکز کی Ontological بنیاد پر کاری ضرب لگائی اَور تفریق (difference) کی اَہمیّت کا احساس دِلایا۔ منطق تفریق کے عُنصر پر زور دیتی ہے جبکہ اَدب مشابہت اَور مماثلت پر! اِس اعتبار سے دریدا کا رویّہ منطقی تھا نہ کہ اَدبی۔ اُس نے تفریق کے علاوہ معنی کے اِلتوا کا بھی ذِکر کیا۔ ساخت شکنی کا یہ

عمل گہراؤ کے اندر اُترنے (بلکہ گرنے) اور مسلسل گرتے چلے جانے کا عمل ہے۔ ساخت شکنی دراصل ہست کو ایک گورکھ دھندا یعنی Labyrinth متصوّر کرتی ہے جس میں پھنسا ہُوا شخص محسُوس کرتا ہے کہ وہ گہراؤ کے اندر ہی اندر گِر رہا ہے۔ یہ گہراؤ، اَصلاً معنوی سطح کا نیچے ہی نیچے اُترتا ہُوا ایک سلسلہ ہے جبکہ معنوی سطح، گہراؤ کے اندر معنی کی ایک اَور سطح یا تھاہ کو وُجود میں لاتی ہے مگر ساخت شکنی کا عمل اس سطح کے اندر ایک Fault یا Rupture یا شِگاف دریافت کر کے اُسے deconstruct کرتا ہے اَور معنی لڑھک کر اُس سے نچلی سطح پر چلا جاتا ہے: تاہم ساخت شکنی کا عمل یہاں رُک نہیں جاتا' وہ نچلی سطح پر پہنچ کر اُسے بھی deconstruct کر دیتا ہے...... یہ سلسلہ لامتناہی ہے کہ نہ تو معنی ہی کو آخری سطح نصیب ہوتی ہے اَور نہ ہی ساخت شکنی کا عمل رُکتا ہے۔ مزید برآں یہ کائنات ایک گورکھ دھندا ہے جس سے باہر نکلنے کا کوئی راستہ نہیں۔ لکھت کو متکلم لفظ پر فوقیت حاصل ہے اَور لکھت کسی باہر کے تناظر کی مطیع نہیں...... یہ ایک طرح کا زوال (Fall) ہے جس میں لکھت اپنے اندر ہی اندر اُترنے کا منظر پیش کرتی ہے...... یُوں دریدا نے مغربی فکر میں Presence of Metaphysics کو یکسر مسترد کر دیا اَور بین المتونیت پر زور دیا جس کا مطلب یہ نہیں تھا کہ ایک متن کو دُوسرے متن کے سامنے رکھ کر پڑھا جائے' مطلب یہ تھا کہ ہر متن پہلے ہی ایک Intertextual Construct ہے۔ دریدا کے نزدیک ساختیات مظہریت (Phenomenology) اَور ہیئت پسندی' یہ سب مغرب کے مابعدُالطّبیعیاتی فکر کی زائیدہ بھی ہیں اَور علَم بردار بھی!

ساختیات کے مطالعے کے بعد مَیں اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ ساختیات نے دراصل مرکز کو نیست و نابود نہیں کیا' اس نے لامرکزیت کو ایک برتر مرکزیت کی صورت میں دیکھا جو ایک طرح کا صُوفیانہ مسلک تھا: یعنی جُز، کُل کا محض طواف نہیں کرتا' خود جُزو میں پُورا کُل سمایا ہوتا ہے (ان باتوں کا ذکر میں اپنے متعدد مضامین میں کر چُکا ہوں)۔ دریدا کے لیے یہ بات قابلِ قبول نہیں تھی' وہ تو لکھت کو ایک Labyrinth قرار دیتا تھا جس کا کوئی مرکز نہ تھا نہ پیندا نہ ساخت...... جس کے اندر لامرکزیت' فرق اَور اِلتوا کے ساتھ ساتھ معنی کی حتمیت سے مکمل انکار بھی مُضمر تھا۔ گورکھ دھندا لکھت کو ہمارے سامنے ایک گہراؤ کے طور پر پیش کرتا ہے اَور ہم معنی کے اس آزاد کھیل (یا جنگ) میں مبتلا نیچے ہی نیچے گرتے چلے جاتے ہیں۔ یہ Apocalyptic رویّہ مابعد جدیدیت کا بنیادی رویّہ ہے۔ اَب اگر

اِس ساری صُورتِ حال پر ایک نظر ڈالیں تو صاف محسُوس ہوگا کہ نئی تنقید نے معنی کی کثرت پر زور دیا' ساختیات نے کثیر معانی کی پَیدائش کی strategy پر غور کیا جبکہ ساخت شکنی نے معنی کی absence پر زور دیا اَور absence کا یہ تصوّر دراصل مرکزیت منطق سماجی شیرازہ بندی اَور قدروں کی موجودگی پر خطِ تنسیخ کھینچنے کا تصوّر تھا۔ لہٰذا جب بھی مابعد جدیدیت کا ذِکر آئے ہمیں اِسے جدیدیت کا مدِمقابل قرار دینے کے بجائے ہائی ماڈرن اِزم کا ردِعمل قرار دینا چاہیے!

مابعد جدیدیت کیا ہے' اُوپر اِس کا کچھ ذِکر ہُوا۔ کچھ عرصہ پہلے میں نے اِس موضوع پر انگریزی میں ایک مقالہ لکھا تھا جو میری کتاب *Symphony of Existence* میں شامل ہے۔ میں یہاں اُس میں سے ایک اِقتباس پیش کرتا ہُوں تاکہ مابعد جدیدیت کے اِمتیازی اَوصاف سامنے آجائیں:

Modernism had a logic of its own. It stood for the possibility of systematic knowledge and the existence of an individual ego. High Modernism also stood for the possibility of systematic knowledge but its stress was on the structuring and not on the individual self of the author. Post Modernism decimated the individual subject and declared that systematic knowledge was not possible. For Post Modernism the individual subject was a thing of the past. It now stood decimated and fragmented. Along with the individual subject the concept of Humanism was also destroyed. The human subject which had hitherto enjoyed a pivotol role as an historical agent collectively engaged in making life meaningful and rational, suddenly found himself encapsulated in a maze of absurdity. With the death of the Cogito or the Transcendental Signified or the PRESENCE, the Westem man found himjself entrapped in a labyrinth where meaning alluded him constantly. There was a perpetual regression of meaning. The state of Becoming now appeared as a play of forces, histories and fragments.

مابعد جدیدیت کا مطالعہ کریں تو اِس کے مندرجہ ذیل پہلوؤں سے تعارف حاصل ہوتا ہے:

۱۔ منضبط علم کا حصُول ناممکن ہے۔
۲۔ Subject کی اِکائی پارہ پارہ ہے۔
۳۔ اِنسان دوستی کا تصوّر ایک قصۂ پارینہ ہے۔
۴۔ ماورایت اَور مابعدالطبیعیاتی تصوّرات سے نجات پانا ضروری ہے۔
۵۔ گم شدہ اِبتدا (Origin) کی تلاش بے سُود ہے۔
۶۔ شگاف اَور عدم تسلسل کی جانکاری لازمی ہے۔

ویدانت اَور تصوّف نے نظر آنے والی حقیقت کو "مایا" یا "فریبِ نظر" قرار دیا تھا اَور کہا تھا کہ اصل

حقیقت اَزلی و اَبدی ہے، تقسیم اَور تفریق سے ماورا ہے اَوْر یکتائی اَوْر وحدت کی علَم بردار ہے۔ دُوسری طرف مابعد جدیدیت (بالخصوص دریدا) نے اَزلی و اَبدی حقیقت سے اِنکار کیا، مرکزیت کے تصوّر کو مسترد کیا اَوْر اُسے اصل حقیقت جانا جسے مایا یا فریبِ نظر کہا گیا تھا مگر ساتھ ہی ساتھ یہ بھی کہا کہ یہ ایک گورکھ دھندا ہے...... ایک ایسا بے مقصد، بے سمت اَوْر لامتناہی آزاد کھیل ہے جس میں معنی ہمہ وقت ملتوی ہو رہا ہے۔ اصلاً یہ تصویر، دانتے کے "جہنّم" کی ہے جو ایک ایسا گہراؤ ہے جس کی کوئی تھاہ نہیں؛ اَوْر چونکہ جہنّم کا یہ تصوّر مغرب کی سائیکی کا غالب جُزو ہے، لہٰذا جب کبھی کوئی بحرانی صُورتِ حال وُجود میں آئی ہے، یہ تصوّر بھی اُبھر کر سامنے آ گیا ہے؛ اَور مغرب والے زوالِ آدم، قدروں کے اِنہدام، بے معنویّت اَور گہراؤ کے اَندر معلّق ہو جانے کے تجربے کو بیان کرنے لگے ہیں۔ دریدا اَوْر اُس کے حوالے سے مابعد جدیدیت نے یہی کچھ کیا ہے۔ سوال یہ ہے، کیا اُردو اَدب بھی اِس قسم کی مابعد جدیدیت کی زَد پر آیا ہے!

بے شک اُردو اَدب میں مابعد جدیدیت کے اَثرات کے تحت کچھ چیزیں تخلیق ہُوئی ہیں مگر اُن میں سے بیشتر شعوری کاوِشوں کا نتیجہ ہیں۔ مجموعی اعتبار سے اُردو اَدب کو جدیدیت اَوْر ہائی ماڈرن اِزم نے نسبتاً زیادہ متاثر کیا ہے۔ اُردو اَدب، جدیدیت (نئی تنقید کے دَور) کو عبور کر آیا ہے مگر جدیدیت کے بعض پہلو اِسے آج بھی عزیز ہیں۔ تاہم ہائی ماڈرن اِزم سے اِس نے گہرے اَثرات قبول کیے ہیں اگرچہ اُس کی بعض باتوں کو مسترد بھی کیا ہے۔ جدیدیت سے اِس نے "غیر مشروط وابستگی کے اِسترداد" کا رویّہ قبول کیا اَوْر تخلیق کی Close Reading کا نسخہ سیکھا جو نظم اَوْر اَفسانے کے تجزیاتی مطالعوں کی صورت میں اُردو اَدب میں عام ہو رہا ہے۔ ہائی ماڈرن اِزم سے اِس نے سطح (surface) اَور گہرائی (Depth) کے ربطِ باہم نیز متن کی Intertextuality اَور قرأت کے تخلیقی کِردار کا تصوّر اَخذ کیا۔ تاہم مصنف کو منہا کرنے اَوْر اِنسان دوستی کے تصوّر کو مسترد کرنے کے مَیلان کو قبول نہیں کیا ...... اِس کا اَندازہ سیمینار کے اُن شرکا کے بیانات سے بھی ہوتا ہے، جنھوں نے مختلف اَصنافِ اَدب میں ہونے والی تبدیلیوں کا ذِکر کیا ہے۔ مثلاً:

> آج کا نظم نگار کسی طے شدہ نہج کو قبول نہیں کرتا۔ وہ مکمل ذہنی آزادی کو روا رکھتا ہے۔ اُس کے یہاں سماجی حالات کی باز دید کا احساس ملتا ہے۔ وہ سماجی آگاہی کے ساتھ ساتھ وِجدانی، جبلی اَور نفسیاتی تجربات کی رنگا رنگی کو پیش کرتا ہے...... (ڈاکٹر حامدی کاشمیری)۔

یہ تجزیہ بالکل درست ہے۔ ترقی پسند حضرات کی غیر مشروط وابستگی کے تصور کو تج کر، جدید نظم نگار نے اَندر اَور باہر کی کائنات میں (سماجی آگاہی اَور وِجدانی جبلی اَور نفسیاتی تجربات سے عبارت) معنی آفرینی کا جو منظر نامہ پیش کیا ہے، وہ ایک مثبت عمل ہے۔ گویا یہ ایک منظّم اَور مرتب عمل ہے جو مابعد جدیدیت کے مزاج سے کم اَور ہائی ماڈرن اِزم کے زمانے میں پَیدا ہونے والے منظر نامے سے زیادہ منسلک اَور مربوط ہے۔

اِسی طرح اُردو ناوِل کے باب میں خورشید احمد نے یہ نکتہ پیش کیا کہ اِس دَور کے قابلِ ذِکر ناولوں کو ۲ دو حِصّوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ایک وہ جو حقیقت پسند روایت کو نیا تناظر دیتے ہیں، دُوسرے وہ جو حقیقت پسندی کے مسلک کو مسترد کر کے نئی اَور پُرانی مختلف تکنیکوں کا سہارا لیتے ہیں، اُنھیں مابعد جدید ناول کہا جا سکتا ہے...... کیا واقعی؟...... خورشید احمد نے یہ تقسیم جدیدیت اَور مابعد جدیدیت کے درمیان نہیں کی، حقیقت پسندی (جو ترقی پسندی کا موَقف تھا) اَور جدیدیت میں کی ہے؛ لہٰذا جن ناوِلوں کا ذِکر خورشید احمد نے کیا ہے، اُن پر غور کرنا ہوگا کہ وہ مابعد جدیدیت کی عکّاسی کرتے ہیں یا جدیدیت اَور ہائی ماڈرن اِزم کی! واضح رہے کہ حقیقت پسندی کے تین ۳ پہلو زیادہ اَہم ہیں۔ پہلا یہ کہ آرٹ حقیقت کی عکّاسی کرتا ہے (یہ بات افلاطونی نظریے کی باقیات میں سے ہے)۔ دُوسرا یہ کہ "زبان" ایک شفّاف میڈیم ہے جس میں سے ہم "حقیقت" کو دیکھتے ہیں۔ آخری یہ کہ معنی، آواز کا پیش رَو ہے۔ جدیدیت اَور ہائی ماڈرن اِزم نے اِن تینوں باتوں کو مسترد کر کے جو نیا منظر نامہ پیش کیا ہے، اُس کے تناظر میں ہمارے نئے ناول ضرور آتے ہیں مگر مابعد جدیدیت کے آزاد کھیل، اِنسان دوستی سے اِنحراف اَور معنی کے اِلتوا کے رویّے کو اِن ناوِلوں نے بہت کم شرفِ قبولیت بخشا ہے۔

بلراج کومل نے مابعد جدید ناول کے بارے میں کہا کہ بڑھتی ہُوئی آبادی، ہجرت اَور نقل مکانی، اَقدار کا اِنہدام، رِشتوں کی نئی ترتیب، سماجی سروکار ...... یہ سب مابعد جدید ناوِل کا حِصّہ ہیں۔ یہ بات درست ہے مگر یہ منظر نامہ تو ہمیں جدیدیت کے دَور میں بھی نظر آتا ہے اَور مابعد جدیدیت سے پہلے کے اُس دَور میں بھی مِلتا ہے جسے ہائی ماڈرن اِزم کا نام مِلا ہے۔ علاوہ اَزیں اِس بات پر بھی غور کر لینا چاہیے کہ مغرب میں مابعد جدیدیت دراصل ہائی ماڈرن اِزم سے اِنحراف یا بغاوت کی صورت میں سامنے آئی تھی۔ وہ معنی کے اِلتوا اَور آزاد کھیل پر زور دینے کے علاوہ منظّم علم کے حُصُول کے اِمکان کی نفی کرتی تھی اَور اِنسان دوستی کے مسلک کے بھی خلاف تھی جبکہ اُردو کے جن ناوِلوں کا ذِکر ہُوا

ہے، وہ ایک ہمہ وقت تبدیل ہوتی دُنیا کا ایک منظم اَور مربوط بیانیہ ہیں اوُر اِنسان دوستی کی اَساس پر اُستوار ہیں۔ اِنسان دوستی کا رویہ ترقی پسندی اوُر نئی تنقید میں ایک قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتا تھا جبکہ اِنسان دوستی کی نفی کا میلان کم یا زیادہ، ساختیات اوُر ساخت شکنی کو عزیز رہا ہے۔ اِنسان دوستی کے حوالے سے اُردو ناوِل، افسانہ نظم...... یہ سب ترقی پسندی اَور نئی تنقید سے متاثر ہیں جبکہ نظریے کے غلبے سے اِنحراف کے روّیے کو جدیدیت اوُر ہائی ماڈرن ازم سے اَخذ کیا گیا ہے۔

اُردو اکادمی دہلی کے اس سہ روزہ سیمینار کے بارے میں جو رپورٹ مجھے ملی ہے، اُس سے یہ تاثر مرتب ہوتا ہے کہ سیمینار کے شرکا نے اُردو اَدب (نظم، ناول، تنقید، افسانہ غزل) کی بدلتی ہُوئی صُورتِ حال کو بڑی خوبی اوُر دیانت سے پیش کیا ہے۔ آج کا اَدب، جیسا کہ جوگندر پال کا خیال ہے، مباحث ہی کو نہیں تخلیق کے اَطراف کو بھی کُھلا رکھنا جانتا ہے (گویا نظریے اَور مسلک کی حمیت سے گریزاں ہے)۔ آرتھر کوئسلر نے Holon کا جو تصوّر پیش کیا تھا، وہ بھی اَطراف کے کھلے ہونے پر زور دیتا تھا جس کا مطلب یہی تھا کہ حمیت سے اِجتناب کیا جائے تاکہ ڈِسکورس کی حدود پھیلنے لگیں۔ آج کے اُردو اَدب میں اس ذہنی جہت کی کارفرمائی صاف نظر آتی ہے۔ علاوہ اَزیں ثقافتی جڑوں کو دریافت کرنے اوُر خود کو اُن سے منسلک دیکھنے کا رُجحان بھی اُبھرا ہے جو ایک مثبت عمل ہے۔ سماجی شکست وریخت کی تصویر کشی بھی دراصل سماجی شیرازہ بندی کی خواہش کا اِعلامیہ ہے اوُر اِنسان دوستی پر دال ہے۔ یہ مغرب کے apocalyptic روّیے سے اُبھرنے والے اُس اَعصابی خوف سے ہم رِشتہ نہیں جو یاسیت اوُر "نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رِکاب میں" کے احساس پر منتج ہُوا ہے۔ مغرب میں جدیدیت اوُر ہائی ماڈرن اِزم کا دَور چار دہائیوں (۱۹۴۰ء تا ۱۹۷۰ء) پر محیط رہا...... اِس کے بعد مابعد جدیدیت کا دَور آیا جس نے حقیقت کے بارے میں ایک ایسے خیال کو فروغ بخشا جو Non-Concept کی اَساس پر اُستوار ہونے کے باوجود، ایک Concept تھا۔ جس طرح Anti-Matter دراصل Matter کی نفی نہیں (اُس کا اپنا ایک منفرد وُجود ہوتا ہے)؛ اُسی طرح مابعد جدیدیت نظریے کے فقدان کی نہیں، Non-Concept کے نظریے کی مؤید ہے۔ سوچنے کی بات ہے، کیا اُردو اَدب نے مابعد جدیدیت کے زاویے کو قبول کر کے، نیا اسلوب اِختیار کیا ہے...... شاید اَیسا نہیں ہُوا...... اُردو اَدب نے بیسویں صدی کے ربعِ آخر کے بدلتے ہوئے قومی اَور بین الاَقوامی منظر نامے کو محض بیان نہیں کیا، اُس کی سطح اَور گہرائی سے ایک رِشتہ بھی قائم کیا

ہے؛ اُس نے ایک بے بس اِنسان کی طرح اپنے سامنے دُنیا کو گہراؤ میں گرتے نہیں دیکھا، گہرائی میں غوطہ لگا کر خود کو depth عطا کی ہے ...... گہراؤ کے منفی معنی کے بجائے گہرائی کے مثبت معنی کو قبول کرنا، مغرب کی مابعد جدیدیت سے بالکل مختلف اَندازِ نظر ہے۔

میرا خیال ہے کہ اس سیمینار میں ہونے والی بحث کا عنوان صحیح تجویز نہیں ہُوا۔ بہتر ہوتا کہ اس کا عنوان "آج کا اُردو اَدب" ہوتا۔ شرکا نے بھی زیادہ تر آج کے اُردو اَدب ہی کو موضوع بنایا اوراُن جُملہ فکری، ثقافتی اَور لسانی تبدیلیوں کا ذِکر کیا جو ۱۹۸۰ء کے بعد نہیں ۱۹۶۰ء کے بعد ہی رُونما ہونا شروع ہوگئی تھیں؛ مگر بوجوہ سیمینار کے موضوع کا عنوان "مابعد جدیدیت" رکھا گیا تاکہ جدیدیت (یعنی نئی تنقید) کے خلاف اِسے ایک ردِّعمل کے طور پر پیش کیا جاسکے۔ ایسی صورت میں سوال پیدا ہوتا ہے' کیا یہ کسی شعوری اِقدام کے تابع تھا! سب جانتے ہیں کہ اِس وقت بھارت میں دو تنقیدی مکتب آپس میں متصادِم ہیں ...... ایک نئی تنقید کا مکتب جو ساختیات اَور پسِ ساختیات کو مسترد کرتا ہے' اَور دُوسرا مابعد جدیدیت کا مکتب جو "نئی تنقید" کی نفی کرتا ہے؛ مگر مجھے یہ جنگ بے معنی نظر آتی ہے ......اصل جنگ تو ترقی پسندی اَور جدیدیت کے مابین تھی جہاں نظریاتی اِختلاف بہت توانا تھا؛ جبکہ جدیدیت' ہائی ماڈرن اِزم اَور مابعد جدیدیت تو ایک ہی سفر کی تین منازِل ہیں۔ جدیدیت (ماڈرن اِزم) کی جب آخری منزل آئی تو ساختیات نے اُسے مسترد کیا مگر پُوری طرح نہیں' اُس کی بعض باتوں کو اَپنا بھی لیا (یا یُوں کہہ لیں کہ یہ باتیں Traces کے طور پر ساختیات کے نظریے میں موجُود رہیں)۔ اسی طرح جب ساختیات (ہائی ماڈرن اِزم) کی آخری منزل آئی تو مابعد جدیدیت (بالخصوص ساخت شکنی) نے اُسے مسترد کیا مگر اُس کی بعض باتوں کو اَپنائے رکھا۔ لہٰذا اِن میں بُعدُالمشرقین دریافت کرنے کے بجائے اُنھیں ایک ہی ساخت کے ایسے مختلف خطوط قرار دینا زیادہ مناسب ہوگا جن کے اِدغام سے ڈِسکورس کا دائرہ وسیع ہُوا ہے۔ فریڈرک جیمز سن نے تو یہاں تک لکھا ہے کہ مابعد جدیدیت دراصل جدیدیت ہی کی ایک نئی صورت ہے؛ یعنہٖ جیسے خود جدیدیت' رومانویت کی توسیع تھی۔ دراصل مابعد جدیدیت کے دَور کو ایک وسیع تر منظر نامے کی صورت میں دیکھنا چاہیے جس میں جدیدیت' ہائی ماڈرن اِزم' ساکت شکنی اَور دُوسرے نظریوں نے مِل جُل کر ایک ایسی "اَدبی تھیوری" کو سامنے لانے کی کوشش کی ہے جو اِمتزاج پر منتج ہو رہی ہے۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ بحث کے عنوان کی حدود کو پار کر کے' سیمینار کے شرکا نے جس

منظرنامے کو پیش کیا' وہ مابعد جدیدیت کے مخصوص معنی کو عبور کر گیا۔ رچرڈ ہارلینڈ نے اِس منظرنامے کو Super Structuralism کا نام دیا تھا جس میں ساختیات' نشانیات' ایتھوسوی مارکیت' فوکو کے نظریات' لاکانی نفسیات' نسوانی تنقید اَور پس ساختیات کے دیگر زاویے باہم آمیز ہو رہے تھے۔ اِسے مابعد جدیدیت کا نام نہیں دینا چاہیے' یہ زیادہ تر Anti-Modernism کے رُوپ میں اُبھری ہے ...... اِس کے لیے موزوں ترین نام Super Modernism یا Super Structuralism ہے۔

جہاں تک اُردو اَدب کا تعلق ہے' اِس میں ابھی زیادہ تر جدیدیت اَور ہائی ماڈرن اِزم کے اَثرات ہی پھیلے ہیں گو مابعد جدیدیت کے ساخت شکن اَثرات بھی کسی حد تک دَر آئے ہیں۔ چونکہ مابعد جدیدیت مغرب کی سائیکی کی پَیداوار ہے جو مشرق کی سائیکی سے ایک الگ مزاج رکھتی ہے' اِس لیے (میرا خیال ہے کہ) اُردو میں مابعد جدیدیت کے اُس خاص مزاج کے فروغ پانے کے اِمکانات بہت کم ہیں جو مغرب میں عام ہُوا ہے۔ اِسی لیے میں نے عرض کیا ہے کہ اُردو اکادمی دہلی کے اِس خیال افروز سہ روزہ سیمینار پر مابعد جدیدیت کا لیبل لگانے سے ویسی ہی صُورتِ حال کے پَیدا ہونے کا اَندیشہ ہے جو مارکسیت' جدیدیت اَور ساختیات کے لیبلوں کے باعث پَیدا ہُوئی تھی۔

ویسے یہ بات بھی دِلچسپی سے خالی نہ ہوگی کہ اِس سیمینار میں ہونے والی بحث ایک منظّم اَور مربوط ڈِسکورس تھا جس نے نہ تو کہیں "آزاد کھیل" کی صُورت اِختیار کی اَور نہ ہی کسی جگہ معنی کے مستقل اِلتوا کا منظر پیش کیا۔ اکثر اُدبا' بنیادی نکات کے سلسلے میں ہم خیال تھے۔ سب کے ہاں اِنسان دوستی' قدروں کی بقا کی خواہش اَور ایک ایسے سِسٹم کی موجودگی کا اِعتراف تھا جو ایک طرف موجود کو ماورا سے اَور دُوسری طرف موجود کو گہرائی سے منسلک کرتا ہے' کہیں بھی گہراؤ کے اَندر معلق ہونے کے نیوراتی احساس کی کارفرمائی دِکھائی نہیں دی۔ سب کے ہاں "منظّم علم" کے حُصُول کا یقین موجود تھا۔ ایسی صُورت میں کیا ہم اِس سیمینار کو محض مابعد جدیدیت کے اُس تصوّر سے ہم آہنگ قرار دے سکتے ہیں جس نے مغرب کے بعض حلقوں میں ایک طرح کا کریز (craze) پَیدا کر دیا ہے! اِس کے بجائے اِسے Super Structuralism یا Super Modernism یا اِمتزاجی مَیلان کا نام دیں تو بہتر ہے جو ذہنی آزادی کی فضا میں' کسی آئیڈیالوجی کے تابع ہُوئے بغیر' ایک ایسے منظرنامے کی عکّاسی کرتا ہے جو دائرہ دَر دائرہ پھیل رہا ہے یعنی ایک ایسے فریم وَرک کا عکّاس ہے جسے فوکو نے Episteme کا نام دیا تھا۔

تانیثیت

بیسویں صدی کے دَوران میں تانیثیت کی تحریک مغرب میں پروان چڑھی اَوراس کے اَثرات ایک حد تک مشرق پر بھی مرتسم ہُوئے۔ دِلچسپ بات یہ ہے کہ اِس تحریک نے مختلف شعبوں میں بیک وقت اپنی قوّت کا اِظہار کیا؛ یعنی سماجی ،سیاسی علمی ،اَدبی اَور دیگر سطحیں اِس سے مستنیر ہُوئیں۔ اِس صُورتِ حال کے عقب میں تعلیم کا حصُول سب سے بڑا محرک تھا: تعلیم سے مُراد صرف تعلیمِ نسواں نہیں، مَردوں میں تعلیم حاصِل کرنے کا وہ رُجحان بھی ہے جو بیسویں صدی میں عام ہُوا،حتیٰ کہ اِس نے تعلیمِ بالغاں کو بھی اَہمیّت بخشی۔تعلیم کے دو پہلو ہوتے ہیں: ایک وہ جو لکھنے پڑھنے کے عمل تک محدود رہے، دُوسرا وُہ جو معلومات کے حصُول پر منتج ہوتا ہے اَور اِلیکٹرانک میڈیا کے ذریعے اُن لوگوں تک بھی پہنچتا ہے جو لکھنے پڑھنے کی سعادت سے محروم ہوتے ہیں۔خواتین نے اِس سے بالخصُوص فائدہ اُٹھایا جس کے نتیجے میں اُنھیں اپنے حقوق کی اَہمیّت کو سمجھنے اَور حاصِل کرنے کی تحریک ملی۔

سماجی سطح پر Memes کی کارفرمائی کے حوالے سے حقوقِ نسواں کے حصُول کی طلب، عام طور سے پھیلی: جس طرح فیشن پھیلتے ہیں، اُسی طرح نظریات اَور رُجحانات بھی (Memes سے لپٹے) پورے معاشرے کو اَپنی گرفت میں لے لیتے ہیں۔مغربی معاشروں میں اِس پھیلاؤ میں آزادیٔ نسواں کی تحریک بھی آمیز ہُوئی ہے جس کے کچھ سیاسی پہلو بھی ہیں۔ دُوسری طرف مشرقی معاشروں میں سیاسی پہلو، ابھی پوری طرح سامنے نہیں آئے لیکن زیرِ سطح حقوقِ نسواں کے حصُول کی ایک رَو، صاف نظر آنے لگی ہے اَور اِس کے نتائج بھی ہمارے سامنے ہیں۔مغرب میں سماجی سطح پر عورت بڑی

تیزی سے مَرد کے مقابلے میں آئی ہے' حتیٰ کہ اُس نے خود اپنی حفاظت کرنے کا طریق بھی سیکھ لیا ہے۔ وُہ معاشی اِعتبار سے بھی مَرد کے ہم پلّہ ہونے لگی ہے۔ مَرد اَور عورت کے فرائض کی صدیوں پُرانی تقسیم کہ مَرد حُصُولِ رِزق کے لیے باہر کی دُنیا میں تگ و دو کرے اَور عورت گھر اَور بچوّں کی دیکھ بھال کے لیے خود کو وقف کر دے' مغربی معاشرے میں اَب معدُوم ہو رہی ہے اور مَرد اَور عورت' مِل جُل کر زِندگی کی گاڑی کو چلانے لگے ہیں۔ مشرق میں ابھی یہ تقسیم باقی ہے' گو اَب یہاں کی عورتیں بھی ملازمتوں کی طرف راغب ہونے لگی ہیں۔ اِس سلسلے میں اعلیٰ تعلیم کے حُصُول نے عورت کو معاشرے کے بلند مناصِب پر فائز ہونے کے مواقع بھی بخشے ہیں اَور وہ سیاسی اعتبار سے بھی اعلیٰ عہدوں تک جا پہنچی ہے۔

علمی اَور اَدبی حوالے سے عورت نے (بالخصوص مغرب میں) اُن بنیادوں کو چیلنج کیا ہے جن پر مَرد کی برتری کا نقش ثبت کیا جاتا رہا ہے۔ ساخت شکن تنقیدی مَباحِث میں جُڑواں متخالف (Binary Opposites) کی صورت میں جو دو خطوط متوازی طور سے نظر آتے ہیں' اُن میں سے ایک برتر اَور دُوسرا کمتر سطح پر ہے...... مثلاً آسمان اَور زمین' نیکی اَور بدی' روشنی اَور تاریکی وغیرہ میں آسمان' نیکی اَور روشنی' برتر اَور اعلیٰ ہیں جبکہ زمین' بدی اَور تاریکی ادنیٰ ہیں۔ ساخت شکن تنقید کی نام لیوا خواتین نے یہ نکتہ اُبھارا ہے کہ مَرد معاشرے نے برتر سطح پر مَرد کو جبکہ کمتر سطح پر عورت کو دِکھایا ہے اَور یُوں اُسے زمین' بدی' تاریکی وغیرہ سے جوڑ کر ''تذکیریت'' کا مظاہرہ کیا ہے۔ اِس سلسلے میں ساخت شکنی سے جُڑی ہُوئی خواتین نے سماجی' مذہبی نیز عُلُوم وفنُون کی سطح پر جس متشدِّد اَنداز میں مَرد معاشرے پر تنقید کی ہے' وہ اَب مغربی فکر کا حِصّہ ہے۔ مشرق میں نوبت یہاں تک نہیں پہنچی لیکن عام زِندگی میں ''تذکیریت'' کی نشان دِہی اَب ہونے لگی ہے۔

تانیثیت کی تحریک' بیسویں صدی میں پروان چڑھی اَور اِس بات کا قوی اِمکان ہے کہ اِکیسویں صَدی کے اِختتام سے پہلے پہلے عورت' ہر اِعتبار سے مَرد کے ہم پلّہ ہو جائے گی...... معاشرتی اَور قانونی سطح پر ہی نہیں' فکری اَور اَدبی مَیدان میں بھی! جب اَیسا ہو گیا تو تانیثیت کی تحریک کی کوئی ضرورت باقی نہیں رَہ جائے گی: یہ اَز خود اِختتام کو پہنچ جائے گی۔ مگر اِس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ زِندگی کرنے کے حوالے سے بھی مَرد اَور عورت کا فرق معدُوم ہو جائے گا...... اَیسا ہونا غیر فطری

ہے۔ مَرد اَور عورت میں کئی سطحوں پر فرق ہے جس کا برقرار رَہنا معاشرے کے اِرتقا کے لیے اَشد ضروری ہے...... مثلاً تانیثیت کی تحریک کے ختم ہونے کے بعد بھی عورت کے ہاں رحم دِلی یعنی compassion' اِرتباط یعنی integration اَور مامتا کی صفات بدستوُر، نمایاں طور پر موجوُد رہیں گی۔ نفسیات نے بتایا ہے کہ مَرد میں عورت کی بعض صفات اَور عورت میں مَرد کے بعض اَوصاف' فطری طور سے موجود ہوتے ہیں؛ سو مطلق فرق' ایک متھ (Myth) ہے۔ لیکن عموی طور پر عورت کے ہاں کمزور' نادار' اپاہج اِنسانوں کے لیے حتیٰ کہ پرندوں اَور جانوروں کے لیے بھی رحم دِلی کا احساس موجود ہوتا ہے ...... یہ عورت کا اِمتیازی وَصف ہے۔ اِسی طرح عورت میں اِرتباط کا وَصف بھی وَہبی ہے۔ وہ نہ صرف رِشتوں کے جال' وجود میں لاتی ہے بلکہ ان کا تحفظ بھی کرتی ہے: گھر کے اَندر رِشتوں کے matrix کو برقرار رکھنا اُس کی فطرتِ ثانیہ ہے؛ علاوہ اَزیں' وہ خاندان میں موجود رِشتے داریوں کے دھاگوں کو بھی ٹوٹنے نہیں دیتی؛ وہ خود بھی جُڑی ہُوئی ہے اَور اَپنے گِرد پھیلی زِندگی کو بھی جوڑنے پر سَدا مُستعد رہتی ہے۔ عورت کا ایک اَور بنیادی وَصف ''مامتا'' ہے: رِشتے داری' لہُو کا ناتا ہے جبکہ مامتا، لہُو کے رِشتے کے علاوہ ''شِیرِ مادر'' کا رِشتہ بھی ہے جو آنسوؤں کی مدد سے پوری زِندگی کو جوڑے رکھتا ہے ...... یہ خاص وَصف' تانیثیت کی تحریک کے خاتمے کے بعد بھی اُسی طرح زِندہ رہے گا جس طرح وہ نسلِ اِنسانی کے لاکھوں سالوں کے دَوران میں رہا ہے۔ علاوہ اَزیں ''نسوانیت'' عورت کا ایک اِمتیازی وَصف ہے۔ تانیثیت کی تحریک کے تحت عورت' ہزار مَرد کی تقلید کرے اَور اُس کے ہم پلّہ ہونے کے لیے مَرد کے عام خصائص کو اَپنانے کی کوشش کرے' بنیادی طور پر اُس کی پہچان وہ نسوانیت ہے جس میں لچک' خم' سرگوشی' اپنایت اَور محبّت کے دیرپا زاویے' کومل اَنداز میں' باہم آمیز ہوتے دِکھائی دیتے ہیں: یہ ایک اَیسا وَرثہ ہے جو اُسے ہزاروں نسلوں کے نسائی تجربات سے حاصل ہُوا ہے اَور جو آخِری دَم تک اُس کا ساتھ دے گا۔

دُوسری طرف' مَرد کے ہاں' مہم جُوئی اَور آوارہ خِرامی کا رُجحان ہمیشہ فعّال رہا ہے۔ وہ فطری طَور سے ایک بے حَد بے قرار ہستی ہے۔ نئے سے نئے جہانوں کو تسخیر کرنا اُس کا مسلک رہا ہے۔ بیسویں صَدی میں عورت نے مَرد کے اِس تسخیر کرنے کے رویّے کے خلاف جو بغاوت کی ہے' وہ تانیثیت کی تحریک کی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔ آگے چل کر جب یہ تحریک پوری طرح کامیاب ہو جائے

گی؛ اِس کا یہ مطلب نہیں ہوگا کہ مَرد کے ہاں تسخیر کرنے کی خُو ختم ہو جائے گی؛ ہاں، یہ ضرور ہوگا کہ وہ عورت کو ہَدف بنانے کے بجائے دیگر اَہداف کی طرف زیادہ متوجہ ہوگا اور اَپنی فعالیت کو ایک مثبت قدر کے طَور سے اُسی طرح برقرار رکھے گا جس طرح عورت نے نسوانیت کی مثبت قدر کو برقرار رکھا ہے۔

(۲۰۰۷ء)

تنقیدی تھیوری کے سَو سال

اُنیسویں صَدی کے نصفِ آخر میں "قوت" کو مرکزی حیثیت حاصل تھی۔ مادّی سطح پر اس کی جڑیں صنعتی اِنقلاب میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اِس اِنقلاب کی دو بڑی علامتیں "دولت" اَور "سٹیم اِنجن" تھیں۔ دولت جو پہلے صرف بادشاہوں، جاگیرداروں اَور مہاجنوں کے قبضے میں تھی، اَب بڑی تیزی سے تجارت پیشہ اَفراد اَور اِداروں میں مُرتکز ہوگئی تھی: یہ ایک بہت بڑی قوت تھی؛ اِس سے سب کچھ خریدا جاسکتا تھا۔ دُوسری علامت سٹیم اِنجن کی تھی: اِس میں بھاپ کی قوت مُرتکز تھی اَور یہ ریل کے بے جاں ڈِبّوں کو، پلّو سے باندھے، دندناتا پھرتا تھا۔ ڈاروِن نے اِرتقا کا نظریہ پیش کر کے، اِنسان کے اَشرفُ المخلوقات ہونے کے تصوّر پر کاری ضرب تو لگائی تھی مگر اِس کے ردِ عمل میں مذہبی حلقوں نے اِنسان اَور اُس کے خالق کے حق میں آواز بلند کی، نیز "مرکز" اَور "واحد معنی" کے تصوّر کو پورے اعتماد کے ساتھ پیش کیا۔ دُوسری طرف، فلسفے کی سطح پر، ڈاروِن کے بقائے بہترین (Survival of the Fittest) کا تصوّر نطشے کے سُپرمَین میں متشکل ہوکر سامنے آ گیا۔ سُپرمَین، قوت کا حامل بھی تھا اَور اِس کا سرچشمہ بھی، اَور نطشے اُسے چرچ کے پیش کردہ خُدا کے تصوّر کے علی الرغم، ایک متوازی قوت کے طور سے پیش کر رہا تھا۔ سیاسی سطح پر بڑی بڑی سلطنتوں کا دَور تھا جس میں قوت، فردِ واحد کی تحویل میں تھی۔ رُوس میں یہ زار اَور مغرب میں بسمارک اَور ملکہ وِکٹوریا ایسی مقتدر ہستیوں کا زمانہ تھا جس میں بادشاہت اَپنے عروج پر تھی۔ اَدب کی سطح پر مصنّف کے مقام اَور مرتبے کو تمام تر اَہمیت حاصل تھی..... مصنّف کی شخصیت (نیز تاریخ میں اُس کے مقام) کی تصدیق اَور اِعتراف کا عمل مستحکم تھا۔ گویا اِس سارے دَور

میں قوت' ایک قدرِ مشترک کے طور سے پورے معاشرے پر حاوی تھی۔

بیسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی یہ منظر نامہ تبدیل ہونا شروع ہوگیا۔ پہلی ضرب نیوٹن کے مکاں اوٗر زماں کے تصور پر پڑی جب آئن سٹائن کے نظریۂ اضافیت نے مکاں اوٗر زماں کی مطلق حیثیت کے بجائے ان کی ہم رشتگی کا نظریہ پیش کر دیا۔ گویا ان کی الگ الگ حیثیتیں چیلنج ہوگئیں۔ اس کے بجائے ایک طرح کا پیٹرن اُبھر آیا۔ دیکھا جائے تو سائنس کے حوالے سے یہ رشتوں کے جال (Web of Relations) کی ابتدا تھی۔ دوسری طرف کوانٹم میکانکس نے لا تعیناتی اُصول (Uncertainty Principle) کا اعلان کر کے' کائنات کو تعین اور حتمیت کے دائرے سے نکالا اور امکان اوٗر اتفاق کی تحویل میں دے دیا جسے آئن سٹائن نے جوا بازی کا طعنہ دیا۔ تاہم حقیقت یہ ہے کہ مائیکرو اوٗر میکرو' دونوں سطحوں پر مرکز کے بجائے پیٹرن کو اہمیت ملنا شروع ہوگئی۔ سیاسی سطح پر مارکسزم نے سوسائٹی کو مرکز (بادشاہ) کی جگہ' لامرکزیت کے حامل پرولتاری نظام کا تصور پیش کر دیا۔ اُنیسویں صدی میں ہیگل نے جدلیات کا تصور پیش کیا تھا جو ایک ایسے پیٹرن کا علم بردار تھا جس میں تھیسس اوٗر اینٹی تھیسس مل کر سنتھیسس بن جاتے تھے۔ مارکس نے اس تصور کو طبقات پر لاگو کر کے' معاشرتی سطح کی جدلیات کا پرچم لہرا دیا مگر اُس وقت اس پر عمل درآمد نہ ہو سکا۔ بیسویں صدی کے آغاز میں کمیونزم کے اجرا سے مارکس کے خواب کو تعبیر مل گئی اوٗر ''قوت'' کی مرکزیت کے بجائے' اس کی لامرکزیت کا ایک ایسا پیٹرن سامنے آگیا جو معاشی سطح کی مساوات پر منتج ہوا۔ یوں سیاسی' معاشی اوٗر معاشرتی سطحوں پر' قوت کے ایک شخص یا ادارے میں جمع ہونے کے تصور پر کاری ضرب پڑی۔

فلسفے کی سطح پر برگساں نے مرورِ زماں یعنی Serial Time کے مقابلے میں زمانِ مسلسل یعنی Duration کا تصور پیش کیا جس میں وقت کے تینوں زمانوں (ماضی' حال اوٗر مستقبل) کی تفریق باقی نہیں رہتی..... اس کا مطلب یہ ہے کہ وقت منقسم یا بٹا ہوا نہیں رہتا' یہ ایک زمانی پیٹرن کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ پیٹرن ہی کا تصور' مشہور ماہرِ لسانیات' سوسیور کے ہاں دو مختلف سطحوں پر دکھائی دیتا ہے۔ مثلاً سوسیور نے زبان کے نظام کے حوالے سے یہ موقف اختیار کیا کہ اس کا مطالعہ' دو زمانی (Diachronic) تناظر میں نہیں کرنا چاہیے (کہ یہ تاریخ کو پڑھنے کا ایک زاویہ ہے)؛ اس کے بجائے' مطالعہ' یک زمانی تناظر میں کرنا چاہیے (جو حاضر وقت میں زبان کے پیٹرن کو پیش کرتا ہے)۔ گویا سوسیور نے زبان کی

اُس ساخت کو اَہمیّت دی جو رِشتوں کا ایک جال ہے اَور زبان کی کارکردگی کے عقب میں ہمہ وقت موجود ہوتی ہے۔ سوسیور نے جب دُوسری سطح پر زبان کو لانگ اَور پارول میں تقسیم کیا تو اِن دونوں کے ربطِ باہم کو اُجاگر کیا: ایک کو قبول اَور دُوسرے کو مسترد نہ کیا۔ اُس کا کہنا تھا کہ لانگ زبان کے سسٹم، پیٹرن یا داخلی ساخت کا نام ہے جبکہ پارول سے مُراد وہ کلام یا گفتار ہے جو زبان کے سسٹم کی بنیاد پر اُستوار ہوتی ہے...... لانگ، نظر نہیں آتی؛ البتہ پارول کی کارکردگی یا performance میں اُس کی موجودگی کا علم حاصل ہوتا ہے۔ سوسیور نے لانگ اَور پارول کے فرق کو شطرنج کے کھیل کی تمثیل سے واضح کیا اَور کہا کہ شطرنج کی تمام تر چالیں، اُس کے سسٹم یا لانگ کے تابع ہوتی ہیں: اگر لانگ منہا ہو جائے تو شطرنج کا سارا کھیل ہی بے معنی ہو جاتا ہے...... گویا شطرنج کی پارول، اُس کی لانگ کے مطابق ہوتی ہے۔ پارول، بجائے خود ایک ساخت ہے جو دِکھائی تو دیتی ہے مگر اِس ساخت کی کارکردگی، لانگ کی اُس ساخت ہی کے تابع ہے جو دِکھائی نہیں دیتی۔ خفی اَور جلی کی یہ تقسیم محض اِفہام و تفہیم کے لیے ہے، ورنہ یہ دونوں، ایک دُوسرے کے لیے لازم و ملزوم ہیں۔ اِسی بات کو بعد ازاں ییٹس (Yeats) نے، شعری زبان میں، یُوں بیان کیا:

You can't tell the dancer from the dance.

یہی حال زبان اَور اُس کی کارکردگی کا ہے کہ پارول کی ساخت کے اَندر لانگ کی ساخت مُضمَر ہوتی ہے، جیسے متن میں معنی پُوری طرح جذب ہوتا ہے۔

بیسویں صَدی کے نصفِ اوّل کے دَوران میں تناظر اَور پیٹرن کے نمودار ہونے کی یہ صورت دیگر فکری شعبوں میں بھی نظر آتی ہے۔ مثلاً ٹی ایس ایلیٹ (T.S.Eliot) نے روایت کا جو تصوّر پیش کیا، اُس میں روایت سے مُراد محض قدیم سے ہم رِشتہ ہونا نہیں تھا؛ مطلب یہ تھا کہ قدیم سے آج تک کا سارا زمانہ "حال" کے لمحے میں موجود ہوتا ہے۔ اِسی طرح ژونگ (Jung) نے اِجتماعی لاشعور کا تصوّر پیش کیا جس میں زمانوں پر پھیلے ہوئے اِنسان کے نسلی تجربات، ایک اَیسا پیٹرن پیش کرتے ہیں جو "رِشتوں کے جال" کے مماثل ہوتا ہے...... ایک ایسا جال جس کی ہر گرہ، جال کی تمام گرہوں کے ساتھ جُڑی ہوتی ہے۔

جہاں تک تنقیدی تھیوری کا تعلق ہے، اِس نے سٹرکچر کا تصوّر، اِس ساری صُورتِ حال سے اَخذ کیا۔ مگر تھیوری کے تعقلات، آہستہ آہستہ مرتّب ہوئے۔ اِس سلسلے میں پہلی پیش رَفت، رُوسی فارمل اِزم

کی صورت میں سامنے آئی۔ رُوسی فارمل اِزم نے متن کی میکانکی ساخت اَور کارکردگی پر توجہ مرکوز کی اَور یُوں زبان کے کَل پُرزوں کے باہمی اِنسلاک کو نگاہوں کا مرکز بنایا (یہ گویا مقامیت پر زور دینے کی ایک کاوش تھی)۔ اُس کے مطابق تخلیق کار متن کو اَنوکھا بنا کر' اُس کی تقلیب کرتا ہے۔ رُوسی فارمل اِزم کی طرح "نئی تنقید" نے بھی متن (Text) کو موضوع بنایا لیکن متن کے خارجی سٹرکچر کے بجائے' اُس کے اِنفرا سٹرکچر کے کرداروں یعنی اِبہام' قولِ مُحال' رمز' تناؤ' اِشارے اَور رعایتِ لفظی وغیرہ کے عمل اَور ردِّعمل سے پھوٹنے والے معانی کے تہ دَر تہ سلسلوں کو اَہمیت دی (یعنی خود کو واحد معنی پر مرتکز نہ کیا)۔ نئی تنقید کے مطابق تخلیق کا ہر لفظ اَور اِمیج نہ صرف اَپنے داخلی پیٹرن سے منسلک ہوتا ہے بلکہ اُس کے معانی بھی اُسی پیٹرن کے حوالے سے متعین ہوتے ہیں۔ گویا نئی تنقید نے متن کے داخلی روابط کو اَہمیت دی نہ کہ باہر کی کسی اتھارٹی کی بالادستی کو۔ یُوں دیکھیں تو نئی تنقید نے مصنف کو نظر اَنداز کیا اَور تخلیق کو ایک خود کار اَور خود کفیل اِکائی قرار دیتے ہوئے' اس کے اِنفرا سٹرکچر' نیز اس کی کارکردگی کو سب کچھ جانا۔

اگلا مرحلہ' ساختیات کا تھا۔ ساختیات نے نئی تنقید کی اِس بات کو قبول نہ کیا کہ نقاد محض متن کے اَندر برپا ہونے والے کُہرام تک خود کو محدود رکھے۔ اُس نے کہا کہ تخلیق کا تناظر خاصا وسیع ہوتا ہے: لہٰذا متن پر اَثر اَنداز ہونے والے خارجی عوامل کو نظر اَنداز نہیں کرنا چاہیے۔ مزید کہا کہ تخلیق کار کے اَعماق میں شعریات (Poetics) کا وُہ منطقہ موجود ہوتا ہے جو ثقافت کے کوڈز (Codes) اَور کنونشنز (Conventions) سے عبارت ایک پیٹرن ہے' نیز مصنف تخلیق نہیں کرتا شعریات تخلیق کرتی ہے ...... یہ خیال' سوسیور کے لانگ اَور پارول کے تصوّر سے ماخوذ تھا۔ ساختیات کا مؤقف یہ تھا کہ شعریات اَور متن کے بعد سب سے زیادہ اَہمیت قاری کو حاصل ہے۔ مُصنِّف کو ساختیات نے تخلیق کاری کے وظیفے سے خارج قرار دیا اَور یُوں اُس نے "شعریات' متن اَور قاری" کی ساخت پر پوری توجہ مرکوز کر دی۔ میں نے اَپنے مضامین میں یہ مؤقف اِختیار کیا ہے کہ شعریات' مصنف کے باطن کی ایک کروَٹ ہے اَور مصنف کی تخلیقی کارکردگی کے باعث یہ متن میں منقلب ہوتی ہے: لہٰذا اصل ساخت "مُصنف' متن اَور قاری" کی ہے۔ بہرحال بات یہ ہے کہ ساختیات کی پیش کردہ ساخت طبیعیات کے "رِشتوں کے جال" یعنی Web of Relations سے ماخوذ تھی۔ دُوسری بات یہ ہے کہ ساختیات نے "واحد مرکز" کے تصوّر کو قبول کرنے کے بجائے "اَن گنت مراکز" کے تصوّر کو اُبھارا۔ مگر سوچنے کی بات یہ ہے'

اگر ساخت کے اَندر' اَن گِنت مراکز جُڑ کر' ساخت کو مرتب کرتے ہیں تو کیا یہ تصویر اُس تصوّر کے مشابہ نہیں جو تمام قطروں کے مِلاپ کو سمندر کا نام دیتا ہے اَور اِس حوالے سے قطرے میں دجلے کا اِدراک کرتا ہے! یُوں دیکھیں تو سٹرکچر کا وُجود' مرکز کی نفی کا اِعلامیہ نہیں رہتا' ایک برتر مرکز کے تصوّر کو سامنے لاتا ہے۔ برتر مرکز کا یہ تصوّر' ایک اَیسے وسیع تناظر یا پیٹرن کی موجودگی پر دال ہے جو اَن گِنت مراکز کے اِتّصال سے وُجود میں آتا ہے لیکن وُجود میں آکر مراکز کی حاصِل جمع تک محدود نہیں رہتا' اِس سے "کچھ زیادہ" ہو جاتا ہے یعنی اِس کی حدیں اَور سرحدیں کُھل جاتی ہیں مختصر یہ کہ ساختیات نے ساختیے کے دو[۲] چہروں کو نشان زد کیا۔ اِن میں سے ایک چہرہ خارجی ہیئت کا حامل تھا جو رِشتوں کا ایک جال تھی؛ اَور دُوسرا چہرہ' داخلی ہیئت کا حامل تھا مگر اَصلاً خارجی چہرے کی طرح خود بھی ایک سٹرکچر تھا اَور اِس کی حیثیت لانگ یا سسٹم کی تھی جو خارجی چہرے کی بقا کا ضامن تھا۔

تنقیدی تھیوری کا آخری مرحلہ' دریدا کی ساخت شکنی (Deconstruction) کی صورت میں سامنے آیا۔ ساخت شکنی نے جہاں مرکز کی ثابت اَور منقسم' دونوں صُورتوں کو مسترد کیا' وہاں خود ساخت کی موجودگی سے بھی اِنکار کر دیا۔ دریدا کا کہنا تھا:

> کوئی شے بھی متعین اَور بنیادی نہیں ہے: ہر طرف' اَیسا آزاد کھیل (Free Play) جاری ہے جس میں سمتیں' ناپید اَور معانی اَور اَقدار' حالتِ غدر میں ہیں۔

اُس کے نزدیک:

> ہست ایک گورکھ دھندا (Labyrinth) بھی ہے اَور گہراؤ (Abyss) بھی جس کی پاتال موجود نہیں ...... معنی' ہر وقت ملتوی ہو رہا ہے اَور سبب اَور مسبّب کا سلسلہ معطل ہے۔

دریدا کا یہ تصوّر' ایک اَیسے بے کنار تناظر کا اِعلامیہ ہے جس میں صرف کترنوں اَور دھجیوں کا کُہرام برپا ہے۔ ساختیات نے طبیعیات سے "رِشتوں کے جال" کا جو تصوّر اَخذ کیا تھا' وہ ساخت کے ایک نئے ماڈل پر منتج ہُوا تھا مگر اُس میں ترتیب اَور اِنسلاک بدستور موجود تھا۔ دریدا کا گورکھ دھندے والا ماڈل' اِنتشار اَور غدر کے سوا کچھ نہیں تھا۔ تاہم یُوں لگتا ہے کہ جس طرح ساختیات' طبیعیات کے "رِشتوں کے جال" سے متاثر ہُوئی تھی' ویسے ہی ساخت شکنی بھی طبیعیات کے ایک اَور تصوّر سے متاثر ہوئی جسے پلانک لینگتھ (Planck Length) سے پہلے کے Ultra-Microscopic Level سے

موسوم کیا گیا ہے۔ یہ وہ بے مقام "مقام" ہے جہاں زماں اور مکاں ناپید ہیں نیز انرجی کے جزر و مد اور پیچ وخم کے باعث ایک بے انت تلاطم برپا ہے۔ اس تلاطم کے اندر سٹرنگز (Strings) بھی ہیں اور برین (Branes) بھی، نیز زماں اور مکاں کے Discrete Packets بھی۔ مگر اصلاً یہ سب انرجی کی کروٹیں ہیں۔ بحیثیتِ مجموعی یہ "مقام" بے مکاں بھی ہے اور بے زماں بھی۔ علاوہ ازیں، یہ سمتوں اور جہتوں سے بھی تہی ہے۔ مگر طبیعیات، یہ بھی بتاتی ہے کہ جس گورکھ دھندے کے اندر سے ہماری کائنات وُجود میں آئی، وہ خود تو ترتیب، توازن اور ریاضیاتی تیقّن سے ماورا تھا لیکن ہماری کائنات، جو اُس سے برآمد ہوئی، قواعد و ضوابط کے تابع اور ریاضیاتی پیٹرن سے مملو تھی۔ یہ کائنات، چار ابعاد (Dimensions) پر مشتمل تھی اور چار کائناتی قوتیں، اس کی تحویل میں تھیں۔ روشنی کی رفتار ریاضیاتی طور سے متعیّن تھی۔ یُوں لگتا ہے جیسے دریدا نے ہست کی "گنجلک" ہی کو سب کچھ جانا مگر اُس کے مرتب اور متعیّن پہلو سے صرفِ نظر کیا۔ تاہم اُس کی اس خوبی سے انکار نہیں کہ اُس نے رشتوں کے جال کے عقب میں اُس بے ہیئتی اور نراج کا ادراک کیا جس سے تخلیق کا کوندا برآمد ہوا تھا۔

بیسویں صدی کا نصفِ اوّل اور نصفِ آخر، بالترتیب جدیدیت اور مابعد جدیدیت کا دور تھا۔ تنقیدی تھیوری، ان دونوں ادوار سے گزری۔ آخر آخر میں اس نے ایک طرف تو اتھارٹی، مرکزیت، عظیم بیانیے، حتمیت، سرحدوں کے تعیّن اور دوئی کے تصوّرات سے انکار کیا اور دوسری طرف رشتوں کے جال، مظاہر کے باہمی انحصار (Interdependence) اور ہم رشتگی (Inter-Relatedness) کا اقرار کیا جس سے اس کا امتزاجی رُخ، نمایاں ہو کر، سامنے آ گیا۔ صاف نظر آتا ہے کہ تنقیدی تھیوری، رُوسی فارمل ازم سے لے کر نئی تنقید اور ساختیات تک، کئی مراحل سے گزری۔ اس دوران میں کبھی تو متن کو اہمیت ملی اور کبھی شعریات کو، لیکن ساخت کا تصوّر برقرار رہا۔ تاہم ساخت شکنی نے ساخت کے تصوّر پر کاری ضرب لگائی اور وہ گورکھ دھندے کی عالم گیریت کو پیش منظر میں لے آئی۔ اب طبیعیات کی طرح تنقیدی تھیوری بھی اس مسئلے سے دوچار ہے کہ یہ ساخت شکنی کو کس طرح خود میں ضم کرے! بظاہر ساخت شکنی اس میں آمیز ہوتے نظر نہیں آرہی لیکن وہ جس منطقے کی بات کر رہی ہے، وہ منطقہ وہی ہے جہاں زماں و مکاں نیز کائنات کی چاروں قوتیں، باہم آمیز ہوتے نظر آنے لگی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں، اگر رُوسی فارمل ازم، نئی تنقید اور ساختیات کو طبیعیات کی تین قوتوں کے مماثل

قرار دیا جائے تو پھر ساخت شکنی کو وُہی حیثیت حاصل ہوگی جو کششِ ثقل یعنی Gravity کو حاصل ہے اور جو اَب سے کچھ عرصہ پہلے تک TOE میں شامل ہونے سے گریزاں تھی مگر ایم سٹرنگ تھیوری نے جس Ultra-Microscopic Level کو نشان زد کیا ہے' وہاں چاروں کائناتی قوتیں' باہم آمیز ہوتے دِکھائی دے رہی ہیں۔ کیا عجب کہ مزید غور وخوض سے ساخت شکنی کی پُراسراریت کے اَندر بھی جُڑنے جوڑنے کی روش نظر آنے لگے! ایک بات تو واضح ہے کہ جہاں تنقیدی تھیوری کے تین مراحل میں (طبیعیات سے مستعار) "رِشتوں کے جال" کا تصوّر غالب تھا' وہاں ساخت شکنی میں آزاد کھیل (Free Play) کو اَہمیت ملی ہے اور یہ خیال بھی طبیعیات ہی کی عطا ہے۔ اَب سوال یہ ہے' کیا یہ آزاد کھیل کُلی طور سے آزاد ہے یا اِس کا بھی کوئی اَپنا نظام ہے جو بظاہر نظر نہیں آتا! تخلیقی عمل کے حوالے سے دیکھیں تو "آزاد کھیل" کا یہ تصوّر "نراج" کے اُس تصوّر کے مماثل ہے جو تخلیقی جَست سے ذرا پہلے کا مرحلہ ہے اور جو تخلیقی جَست کا محرک ہے۔ جہاں تک طبیعیات کا تعلق ہے' جب اُس نے Ultra-Microscopic Level پر کالی شکتی (Dark Energy) کی گُنجلک (Labyrinth) کا ذِکر کیا تو سٹرنگز کو بطورِ خاص نشان زد کیا اور کہا:

> ہَست کے Fabric کی بُنت میں سٹرنگز کے دھاگوں کی کارکردگی ہی اصل بات ہے۔ پارٹیکلز مثلاً فوٹون' الیکٹرون' بوسون وغیرہ بھی اِن سٹرنگز ہی کی vibrations ہیں۔

گویا طبیعیات یہ کہہ رہی تھی کہ Ultra-Microscopic Level پر محض غدر کا عالم اور گنجلک کا منظر نامہ ہی نہیں اُبھرتا' اِس کے اَندر تخلیق کاری کی جہت بھی نمودار ہوتی ہے ...... یہ ایک اَہم بات ہے جس کے پیشِ نظر یہ کہنا ممکن ہو گیا ہے کہ ساخت شکنی کا پیش کردہ گورکھ دھندے کا تصوّر محض آزاد تلازمۂ خیال نہیں' یہ تخلیقی عمل مرابطے یعنی Creative Bi-Sociation کا حامل بھی ہے۔ اِسی لیے اُوپر اِس بات کا اِظہار ہُوا ہے کہ دریدا گورکھ دھندے کا خارجی ناظر تھا؛ اُس نے اس کے داخلی تناظر کو نہ دیکھا۔ تاہم یہ کیا کم ہے کہ وہ گورکھ دھندے کی موجودگی سے آگاہ ہُوا! ہر تخلیق کار کے اَندر پہلے ایک طرح کی گُنجلک نمودار ہوتی ہے جس کے اَن گِنت دھاگوں سے آزاد ہونے کے لیے ایک تخلیقی جَست کی ضرورت پڑتی ہے؛ بعینہٖ جیسے ہماری اِس کائنات نے "کالی شکتی" کی گُنجلک سے جَست بھری تھی۔ دریدا نے جس گُنجلک کا ذِکر کیا ہے' وہ تخلیقی عمل کے متعدد مراحل میں سے ایک مرحلہ ہے

(جس کا ذکر آج سے کم و بیش چالیس برس پہلے میں نے اپنی کتاب تخلیقی عمل میں "زراج" کے لفظ سے کیا تھا)
لیکن یہ مرحلہ مقصود بالذات نہیں: اس کی حیثیت ایک لانچنگ پیڈ کی سی ہے۔ یُوں دیکھیں تو دریدا کی "گنجلک"، تخلیقی عمل کے پیٹرن میں پوری طرح درست (fit) نظر آتی ہے اور تنقیدی تھیوری کی چاروں قوتیں باہم آمیز ہو جاتی ہیں۔

اَب اِس ساری صورتِ حال پر غور کریں تو یُوں لگتا ہے جیسے تنقیدی تھیوری نے رُوسی فارمل ازم سے "انوکھا بنانے" کا تصوّر لیا جو تخلیقی عمل میں تقلیب یا Mutation کا ہم معنی ہے۔ اِسی طرح "نئی تنقید" سے اس نے تخلیق کے انفراسٹرکچر کا تصوّر اَخذ کر کے معنی آفرینی کو اَہمیّت دی جو متعیّن معنی سے رہائی کی ایک صورت تھی۔ پھر ساختیات سے شعریات یعنی Poetics کا تصوّر لے کر تخلیق کاری کے عمل میں ثقافتی پیٹرن اَور لانگ کی کارکردگی کو قبول کیا۔ آخر میں اس نے ساخت شکنی سے "گنجلک" کے حوالے سے اُس بعید ترین گہرائی (Depth) میں ہونے والے داخلی ازدحام کا اقرار کیا جو تخلیقی عمل میں "زراج" کی نشان دہی کرتا ہے۔ لیکن تنقیدی تھیوری کا یہ امتزاجی رُخ محض ان عناصر کی حاصل جمع نہیں: اس نے تخلیقی عمل کے ایک مخصوص پیٹرن کو ملحوظ رکھتے ہُوئے تنقید کے جُملہ مراحل کو نہ صرف مَس کیا ہے بلکہ تخلیق کو کھولتے ہُوئے ان کی تہ در تہ کارکردگی کا نظارہ بھی کیا ہے۔

اُنیسویں صدی میں "مرکز" غالب تھا۔ بیسویں صدی میں تنقیدی تھیوری نے بظاہر "مرکز" سے انکار کیا لیکن بباطن اُس کی توسیع کا اہتمام کیا اَور اِسی حوالے سے طبیعیات کے پیش کردہ "رشتوں کے جال" کے مرکزی خیال سے مدد لی۔ اُردو اَدب میں پروان چڑھنے والی امتزاجی تنقید (جو تھیوری سے جُڑی ہُوئی ہے)، مرکز کی توسیع کا اقرار کرتی ہے اَور قطرے میں دجلے کا نظارہ کرتی ہے؛ لیکن ساتھ ہی وہ قطرے کو بجائے خود ایک کائناتِ اصغر بھی قرار دیتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ امتزاجی تنقید، تخلیق کے انفراسٹرکچر کے تجزیاتی جائزے کے ساتھ ساتھ، اس کے میگا سٹرکچر کا بھی تجزیہ کرتی ہے؛ مگر وہ اس میگا سٹرکچر کو ایک بند کائنات قرار نہیں دیتی: وہ جانتی ہے کہ ہر تخلیق کے بالائی غلاف یا Membrane میں روزن ہوتے ہیں جو وسیع تر تناظر کے پُراَسرار منطقوں کو جانے والے راستے ہیں...... اسی لیے امتزاجی تنقید، دائرے تک محدود نہیں رہتی؛ وہ Spiral کے انداز میں دائرے کو کھولتے ہوئے، پھیلتے چلے جاتی ہے۔ وہ بجائے خود "لاتحریک" ہے لیکن ہر تحریک کو

خوش آمدید کہتی ہے۔ تاہم اِس حقیقت کے پیشِ نظر کہ ہر تحریک، آگے جاکر، اپنے خول میں بند ہو جاتی ہے، اِمتزاجی تنقید اُن کے "جوہر" کو خود میں سمیٹ کر، Spiral کے انداز میں، اپنا سفر جاری رکھتی ہے۔ اُردو ادب کے لیے اعزاز کی بات ہے کہ اِس نے اپنے طور سے اِمتزاجی تنقید کے تصور کو مرتّب کیا۔ چونکہ یہ تصور تخلیقی عمل کے ایک خاص پیٹرن پر اُستوار ہے، اِس لیے ہمارے ہاں پروان چڑھنے والی اِمتزاجی تنقید کی شروعات کو آج سے چالیس۴۰ برس پہلے کے دَور میں بہ آسانی نشان زد کیا جا سکتا ہے۔

(۲۰۰۹ء)

اِمتزاجی تنقید

مغربی تنقید کے سنولسال اور امتزاجی تنقید

آج سے کچھ عرصہ پہلے کی بات ہے کہ اُردو تنقید نے مغربی تنقید کے جدید ترین نظریات کو زیرِ بحث لانے کا آغاز کیا اور پھر دیکھتے ہی دیکھتے خود کو اُن سے ہم آہنگ کرلیا۔ اگر کسی صنفِ ادب میں فوری پیش رَفت ہو تو اُس کا ردِّعمل بھی شدید ہوتا ہے؛ لہٰذا ہمارے ہاں بھی بعض رَجعت پسند عناصر نیز کسی ایک جامد نظریے سے منسلک ناقدین نے اُردو تنقید کی اس تازہ پیش رَفت کو مسترد کرنے کی کوشش شروع کردی ...... یہ اچھی بات تھی کیونکہ ردِّعمل ہی سے عمل کو چمکنے اور نکھرنے کا موقع مِلتا ہے۔ جن عناصر کا اُوپر ذِکر ہُوا' وہ اِس بات پر زور دیتے تھے کہ ساختیاتی تنقید (جس کی تشہیر ہمارے بعض اُردو ناقدین بڑی شدّ و مدّ سے کررہے ہیں)' خود مغرب میں جب دَم توڑ چکی ہے تو اِس مُردے میں جان کیونکر ڈالی جا سکتی ہے! اِس باب میں گزارش یہ ہے کہ اَدب میں کوئی چیز کبھی نہیں مَرتی...... اَدب کی تاریخ کا مطالعہ آثارِ قدیمہ کے مطالعے کے مماثل نہیں' یہ اَرضیات (Geology) کے مطالعے کے مشابہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اَدبی اَصناف نظریے اور فیشن' تہ دَر تہ حالت میں موجود نہیں ہوتے (جیسے مثلاً بعض شہر قدیم بستیوں کے ملبے پر کھڑے نظر آتے ہیں)' پورا ماضی ہمہ وقت' حال کے لمحے میں سانس لے رہا ہوتا ہے۔ بعض اَصناف یا نظریوں کی مَوت اور دیگر کی پیدائش کا ذِکر کرنے والے لوگوں کے بارے میں نارتھ روپ فرائی نے ایک مزے دار بات کہی ہے: وہ لکھتا ہے کہ یہ لوگ دراصل نقاد نہیں' یہ (کسی بھی ٹی ہاؤس میں بیٹھ کر) گپ شپ لگانے والے ایسے مبصرین ہیں جو شعرا کی شہرت کو ایک فرضی سٹاک ایکسچینج کی کارروائی کے مماثل گردانتے ہیں۔ فرائی کے الفاظ یہ ہیں:

The literary chit-chat, which makes the reputation of poets boom and crash in an imaginary Stock Exchange, is pseudo-criticism.

حقیقت یہ ہے کہ اُردو تنقید نے صرف ساختیات کے ذِکرِ خیر میں اپنا سارا وقت صَرف نہیں کیا' اس نے ساختیات سے پہلے کی تاریخی سوانحی تنقید' رُوسی فارمل اِزم اَور نئی تنقید (بحوالہ جان کرورین سم' رچرڈز' ایلیٹ' ایمپسن' لیوس وغیرہ) کو بھی موضوع بنایا ہے کہ اِن کے مطالعے کے بغیر ساختیاتی تنقید کو پوری طرح سمجھنا ممکن ہی نہیں۔ اُردو تنقید نے محض اِسی پر اِکتفا نہیں کی' ساختیات کے مَباحِث کو مارکسی تنقید (بحوالہ التھوسے' ماشیرے' جولیا کرسٹیوا وغیرہ) اَور نفسیاتی تنقید (بحوالہ لاکان) میں آمیز ہوتے ہوئے بھی دیکھا اَور دِکھایا ہے۔ علاوہ اَزیں مظہریت کی حامل تنقید (جو تخلیقی شعور کی زائیدہ تھی' بحوالہ پولیٹ اَور جینیوا سکول)' ساخت شکن تنقید (بحوالہ دریدا' پال ڈی مین' ہیلس ملر' ہارٹ مین وغیرہ)' نسوانی تنقید' نئی تاریخیت اَور ریڈر ریسپانس تنقید (جس کے متوازی جرمنی کی Reception Theory بحوالہ جاس اَور آئزر قابلِ ذِکر ہے) کو بھی کھنگالا ہے۔ مغرب میں تنقید کی تھیوری کے سلسلے میں شب و رُوز مَباحِث ہو رہے ہیں اَور کوئی دِن خالی نہیں جاتا جب وہاں کوئی نہ کوئی نیا نظریہ یا زاویہ نمایاں ہو کر' سامنے نہ آتا ہو۔ تاہم اِس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ جب کوئی نیا نظریہ سامنے آتا ہے تو سابقہ نظریات مسترد ہو جاتے ہیں کیونکہ اَدب کی طرح نقدِ اَدب بھی اِمتزاج اَور ربطِ باہم کا منظر نامہ پیش کرتا ہے نہ کہ اِخراج اَور اِسترداد کا! اِس اعتبار سے دیکھیں تو پچھلے سَو برس کی مغربی تنقید بجائے خود ایک "نامیاتی کُل" کی صُورت میں نظر آتی ہے جس کی تحویل میں اَدب کی تشریح و توضیح' اُس کی کارکردگی نیز اُس کے اِنفراسٹرکچر کو جاننے کے لیے متعدد اِختراعات یا devices بھی دِکھائی دیتی ہیں۔ مغربی تنقید کے مختلف نظریات نے اپنی اپنی اِختراع کی مدد سے تصنیف کے متن (Text) تک رَسائی پانے کی کوشش کی ہے' وہ ایک دُوسرے پر اَثر اَنداز بھی ہوئے ہیں اَور ایک دُوسرے سے متصادم بھی: اِس آمیزش اَور آویزش سے مزید نظریے بھی پھُوٹے ہیں اَور بعض نظریے کچھ عرصے کے لیے پس منظر میں بھی چلے گئے ہیں۔ تاہم پُوری مغربی تنقید ہمیں ایک نامیاتی کُل کی طرح صاف نظر آ رہی ہے۔

بیسویں صَدی کی مغربی تنقید کی کہانی بہت طویل ہے۔ اگر اِسے ایک تمثیل کی مدد سے بیان کیا جائے (ہر چند کہ ایسا کرنے سے محض اس کا ادھورا سا خاکہ ہی اُبھرے گا)' تو ایک عام قاری کو شاید اِس کے بارے میں کچھ جان کاری مہیّا ہو سکے۔

فرض کیجیے کہ "تصنیف" ایک موٹر کار کے مانند ہے!

آج سے کم و بیش سو برس پہلے کی 'تاریخی سوانحی تنقید' اس بات پر غور کرے گی کہ اس کار کا بنانے والا کون ہے اور تاریخی تناظر میں وہ کس مقام پر کھڑا ہے؛ مزید یہ کہ کار' خود کس تدریجی تاریخی عمل کی زائیدہ ہے: گویا کار تو نظر انداز ہو جائے گی اور اس کا بنانے والا (مصنف) زیرِ بحث آجائے گا۔ تاریخی سوانحی تنقید کے بعد "روسی فارمل ازم" کی تحریک' کار کے بنانے والے سے کوئی سروکار نہیں رکھے گی؛ وہ صرف کار کی میکانکی ساخت کو اہمیت دے گی اور کار کو' لوہے کا ایک ٹکڑا قرار دینے کے بجائے' اس کی انوکھی ساخت پر توجہ مبذول کرے گی (جو لوہے کے کار بننے کی صورت میں ظاہر ہوئی ہے): گویا وہ نامانوس یا انوکھا بنانے کے عمل پر زیادہ زور دے گی۔ دوسری طرف "نئی تنقید" کار کے خالق' نیز اس کی تخلیق کے تاریخی پس منظر کو مسترد کر دے گی اور کار کو ایک خودکار اور خودکفیل اکائی قرار دے کر' اس کے کل پرزوں کی باہمی کارکردگی کو بہ نظرِ غائر دیکھے گی اور یہ جاننے کی کوشش کرے گی کہ اس کی کارکردگی سے کیسے کیسے معانی پھوٹ رہے ہیں! اس کے مقابلے میں "ساختیاتی تنقید" کار کے پرزوں کی کارکردگی (یعنی کار کی بالائی ساخت) پر توجہ مبذول کرنے کے بجائے اس کے بطون میں موجود گہری ساخت یعنی کوڈز اور قاعدوں سے عبارت سسٹم (شعریات) پر غور کرے گی اور دیکھنا چاہے گی کہ کس طرح اس سسٹم کے مطابق کار کی کارکردگی وُجود میں آ رہی ہے...... ساختیات' کار کے ڈرائیور (قاری) کی بطورِ خاص خاطر تواضع کرے گی اور کار کی موجودگی بلکہ اس کی کارکردگی کو ڈرائیور کی اس تخلیقی اُپج کے کھاتے میں ڈال دے گی جس کے تحت وہ کار کے سسٹم کو پڑھتا ہے۔ اس پر "ساخت شکن تنقید" شور مچا دے گی اور کہے گی کہ ساختیات نے پرانی شراب' نئے مٹکوں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور اس نے خالق کی جگہ سسٹم کو بٹھا کر' دراصل کار (Text) کے بنانے والے کی موجودگی کا اقرار کیا ہے؛ مزید کہے گی کہ ساختیات دعویٰ تو کرتی ہے کہ اس نے کار بنانے والے کو کار سے نیچے اُتار دیا ہے لیکن دراصل اس نے کار کے بنانے والے کا حُلیہ تبدیل کر کے' اسے کار کے اندر چھپا دیا ہے۔ خود ساخت شکن تنقید' کار کی رفتار سے اُبھرنے والے منظر نامے پر توجہ مبذول کرے گی یعنی کہے گی: یہ نہ دیکھو کہ کار کس نے بنائی ہے یا اس کی مشینری کیسے کام کرتی ہے یا وہ کس نظام کے تحت چل رہی ہے؛ اس کے بجائے یہ دیکھو کہ کار کے چلنے سے چاروں طرف' ہمہ وقت تبدیل ہوتے

منظر نامے کے اَندر سے نئے مناظِر اَوٗ اُن مناظر کے اَندر سے مزید نئے مناظِر کی جھلکیاں کس طرح نظر آ رہی ہیں...... کوئی ایک منظر، کوئی ایک معنی بھی مقرّر یا دائمی نہیں؛ تمھاری نظریں کسی ایک منظر (معنی) پر ٹھہر نہیں پا رہیں، یہ معانی کے جنگل کو پرت اَندر پرت کھولتے یعنی disentangle کرتے چلے جا رہی ہیں...... کیا تمھیں مکانی طور پر ہر منظر، دُوسرے منظر سے مختلف اَوٗ زمانی طور پر ملتوی ہوتے نظر نہیں آ رہا...... تم بند اَور مقرّر معانی کی قید سے نکلو اَوٗ کار کی کھڑکیوں میں سے نظر آنے والے گنجلک منظر نامے کے گہراوٗ (abyss) میں جھانکتے چلے جاوٗ، اِس لیے نہیں کہ کوئی منظر (معنی) تمھارے ہاتھ لگے گا، صرف اِس لیے کہ چشمِ بینا کی کبھی ختم نہ ہونے والی یہ سیّاحت بجائے خود ایک بہت بڑا اِنعام ہے! ساخت شکنی (Deconstruction) کی یہ بات سن کر، اِیکو مسکرائے گا اَوٗ پوچھے گا کہ تم لوگ تشریحی اَنداز کو دُور کی کوڑی لانے یعنی ver-interpretation کی سطح پر کیوں لے آئے ہو؟ جواباً جوناتھن کلر کہے گا کہ ایسا کرنا ہی تو اصل بات ہے کہ اِس کی مدد سے اِنسان منظر نامے کی تہوں میں اُتر سکتا ہے۔ تہ دَر تہ منظر نامے کے ذِکر پر مارکسی زاویے والا بھڑک اُٹھے گا اور اُسے یہ آوازِ بلند مستردکرتے ہوئے کار کی ساری کھڑکیوں پر سُرخ پردے لٹکا دے گا تاکہ اِرد گِرد کے ہمہ وقت تبدیل ہوتے منظر نامے پر نگاہ نہ پڑے صرف سامنے کی وِنڈ سکرین سے دُور نظر آنے والی اُس ایک منزل (یعنی مقرّر معنی یا جامد تصویری منظر) پر مرکوز رہے جہاں اُسے پہنچنا ہے۔ مگر نئی تاریخیت کا علَم بردار نقاد (بالخصوص فوکو) تاریخیت کے روایتی نام لیواؤں کی اِس بات کو مسترد کر دے گا کہ تاریخ باہر کے کسی متعین، دائمی اُصولِ تاریخ (Historical a Priori) کے تابع ہو کر تسلسلِ زماں کا مظاہرہ کرتی ہے، وہ ساخت شکن نقادوں کی اِس بات سے بھی متفق نہیں کہ سارا منظر نامہ محض ایک گورکھ دھندا ہے جس میں تاریخی عمل کی کوئی گنجائش نہیں: وہ کہے گا کہ آپ نہ تو کار کی کھڑکیوں سے مختلف مناظِر کو کسی ''مثالی منظر'' کے حوالے سے دیکھیں اَور نہ ہی اُنھیں مناظر کے گورکھ دھندے کا حِصّہ بنتے محسوس کریں، آپ اُنھیں اِس طور دیکھیں کہ اُن میں سے ہر منظر اَپنے وُجود کو بھی برقرار رکھتا نظر آئے اَوٗ دُوسرے مناظِر کے ساتھ مربوط ہو کر حرکت کرتا بھی دِکھائی دے!

مجموعی طور پر دیکھیں تو پچھلی صدی کے دَوران میں مغربی تنقید نے زیادہ تر ''مصنف تصنیف اَوٗ قاری'' ہی کی تثلیث پر کام کیا ہے۔ شروع میں مصنف کو اَہمیت ملی، پھر تصنیف کو اَوٗ آخر میں قاری کو۔

قاری کی اَہمیت کا یہ عالَم ہے کہ "ریڈر رِسپانس تنقید" نیز "رِسیپشن تھیوری" نے تنقید کے جُملہ زاویوں اَور نظریوں میں قاری کی کارکردگی کو ایک قدرِ مشترک کے طور سے دیکھ لیا ہے ...... اِمتزاجی تنقید کی جانب یہ ایک نہایت اَہم پیش رَفت ہے۔ چنانچہ میرا مؤقف یہ ہے کہ اِکیسویں صَدی اِمتزاج اَور اِنضمام کی صَدی ہوگی جس میں تنقید کے اِمتزاجی اَنداز کو فروغ ملے گا اَور "مُصنف تصنیف اَور قاری" کی تثلیث ایک کُل کے طور سے نظروں کے سامنے آجائے گی۔

واضح رہے کہ اِمتزاجی تنقید بجائے خود آج کے پھیلتے ہوئے ثقافتی سماجی اَور علمی آفاق کی زائیدہ ہے اَور اِس کی سَرحَدیں فلسفے، لسانیات، نفسیات، علمُ الانسان، موجودیت، مظہریت اَور طبیعیات تک پھیلی ہوئی ہیں۔ کار کی تمثیل کے حوالے سے بات کریں تو اِمتزاجی تنقید، سامنے کی وِنڈ سکرین اَور اَطراف کی کِھڑکیوں کے علاوہ "بَیک وِیو مِرَر" کو بھی بروئے کار لاتی ہے: یوں آزادی کا وہ احساس پَیدا ہوتا ہے جو کسی ایک نظریے، رَوزن یا کِھڑکی کے تابع ہونے کی صورت میں کبھی حاصل نہیں ہو سکتا۔ ہمارے آج کے بیشتر ناقدین نے تھیوری کے تحت فروغ پانے والے مختلف نظریات کے بارے میں معلومات تو حاصل کی ہیں مگر ایک تو اُنھوں نے اپنی طرف سے تھیوری میں کوئی اِضافہ نہیں کیا، دُوسرے مختلف تنقیدی مسالک کے اِمتزاج سے اُبھرنے والے منظر نامے پر پوری طرح غور نہیں کیا اَور تیسرے وہ تھیوری کے مہیّا کردہ فکری عناصر کو اَپنا کر، اُن کی روشنی میں عملی تنقید کی طرف بھی سنجیدگی سے متوجّہ نہیں ہوئے (یہ تیسری بات مستثنیات کے تابع ہے)؛ لہٰذا نہایت ضروری ہے کہ تنقید کے باب میں اِمتزاجی زاویے کو فروغ ملے تاکہ متن تک بیک وقت کئی اَطراف سے پہنچا جا سکے۔

جان سٹروک نے جس تنقید کے بارے میں واضح الفاظ میں لکھا ہے کہ

وُہ Free mobility across the intellected landscape ہے

اُس کا اِطلاق بہ آسانی اِمتزاجی تنقید پر ہو سکتا ہے۔ اَور ایمرسن نے کہا تھا:

> سامنے کے منظر میں ایک کھیت "الف" کا ہے، دُوسرا "ب" کا اَور تیسرا "ج" کا؛ مگر سارا منظر یعنی landscape میرا ہے۔

یہ احساس؛ اِمتزاجی تنقید کے لائحۂ عمل کے عَین مطابق ہے۔

(۲۰۰۸ء)

اِمتزاجی تنقید کا سائنسی اور فکری تناظر

بیسویں صدی میں غیر طبقاتی معاشرے کو وُجود میں لانے کی کوشش اِمتزاجی اکائی کی طرف ایک اُہم قدم تھا جو بوجوہ کامیاب نہ ہو سکا لیکن امتزاجی رویّے کے اَثرات سیاسی، فکری اَور انتقادی شعبوں پر ضرور مرتسم ہوئے۔ سیاسی سطح پر بڑی بڑی سلطنتوں کا وہ مخصوص اَنداز باقی نہ رہا جس میں "مرکز" نے سلطنت کی ساری ساخت پر تسلّط قائم کر رکھا تھا۔ اِس تسلّط کو برقرار رکھنے کے لیے "مرکز" کی عسکری قوت نے بھی اُہم رول اَدا کیا تھا۔ مگر دُوسری جنگِ عظیم کے بعد جب سلطنتیں ٹوٹیں تو اِس کے نتیجے میں معاشرتی نظام پارہ پارہ تو نہ ہوئے مگر ایک نئی وضع کی اِمتزاجی اکائی پر منتج ہوتے دِکھائی دینے لگے۔ اِس امتزاجی اکائی کی نشان دہی، دُوسری جنگِ عظیم سے پہلے، علامہ اقبال نے کر دی تھی جب اُنھوں نے باغ میں صنوبر کو آزاد بھی دیکھا تھا اَور پابہ گِل بھی، جس سے اِس خیال کو تقویت ملتی ہے کہ مختلف خطّے کسی ایک سلطنت میں تمام و کمال ضم ہو کر اپنی اپنی اِنفرادیت سے محروم ہونے کے بجائے ایک ایسی ڈِھیلی ڈھالی ساخت میں نظر آئیں جو غزل کے مشابہ ہو۔ غزل کا ہر شعر اپنی جگہ مکمل و اکمل ہوتا ہے مگر ردیف قافیے میں مقیّد ہونے کے باعث، پوری غزل سے جُڑا ہُوا بھی نظر آتا ہے۔ دُوسری جنگِ عظیم کے بعد اِس وضع کی جو اِمتزاجی اکائی اُبھری، اُس کی بہترین مثال یورپی یونین تھی جس میں ہر ملک کی اِنفرادیت بھی برقرار تھی اَور سارے ملک ایک ہی چھتنار کے نیچے جمع بھی ہو گئے تھے۔

بیسویں صدی کی طبیعیات میں بھی اِمتزاج کی طرف جھکاؤ صاف دِکھائی دیتا ہے۔ مثلاً TOE (Theory of Everything) کی تلاش (کائنات کی چاروں بڑی قوتوں یعنی الیکٹرو میگنی ٹکس، سٹرانگ فورس،

ویک فورس اَور کششِ ثقل کو باہم آمیز کرنے کی کوشش) شروع ہوگئی تھی اَور سٹرنگ تھیوری کے آنے سے پہلے اِن میں سے تین کا اِمتزاج ممکن ہوگیا تھا مگر کششِ ثقل (جس کا پارٹیکل گریوی ٹون ہے) اَبھی زیرِ دام نہیں آئی تھی : بیسویں صدی کے آخری ایام میں سٹرنگ تھیوری نے یہ کارنامہ انجام دیا' تاہم اِس میں کافی وقت لگ گیا۔ شروع شروع میں پانچ سٹرنگ تھیوریاں سامنے آگئی تھیں اَور یہ کہنا بہت مشکل ہوگیا تھا کہ اُن میں سے سچّی تھیوری کون سی ہے۔ مگر پھر نوّے کی دہائی میں ایم تھیوری سامنے آئی جس کا مؤقف تھا کہ پانچوں تھیوریاں سچّی ہیں مگر ان میں سے ہر تھیوری "حقیقت" کی صرف ایک قاش ہی کو بیان کرتی ہے۔ یہاں اُن نابیناؤں کا قصّہ یاد کیجیے جس میں ہر ایک نے جب ہاتھی کو چُھوا تو اُس حصّے کی مناسبت ہی سے ہاتھی کو حتمی طور پر بیان کیا جس تک اُس کی رسائی ہُوئی تھی مگر "دیکھنے والوں" کو پُورا ہاتھی دِکھائی دے گیا تھا۔ یہی حال پانچوں سٹرنگ تھیوریوں کا تھا جن میں سے ہر ایک نے حقیقت کے صرف ایک ہی پہلو کو بیان کیا۔ ایم تھیوری کا مؤقف یہ تھا کہ یہ پانچوں تھیوریاں دراصل سُپر سٹرنگ تھیوری کی توسیعات ہیں۔ یوں دیکھیں تو اِنکشاف ہوتا ہے کہ ایم تھیوری نے امتزاج کی طرف ایک اَہم قدم اُٹھایا۔ اُس نے نہ صرف یہ اِنکشاف کیا کہ سٹرنگز وہ دھاگے ہیں جن سے Spatial Fabric وُجود میں آیا ہے بلکہ یہ بھی بتایا کہ اصل حقیقت' سٹرنگز کی شیرازہ بندی ہے جو زماں اَور مکاں سے ماورا ہے' اَور جب سٹرنگز vibrate کرتے ہیں تو زماں اَور مکاں وُجود میں آتے ہیں۔ برائن گرین (Brian Greene) نے اپنی کتاب *The Elegant Universe* میں سٹرنگ تھیوری کو یُوں بیان کیا ہے :

> String theory is the unified theory of the universe postulating that fundamental ingredients of nature are not zero-dimentional point particles but tiny one-dimentional filaments called 'strings'. String theory harmoniously unites 'quantum mechanics' and 'genaral relativity' the previously known laws of the small and large, that are otherwise incompatible.

گویا ایم تھیوری رسُپر سٹرنگ تھیوری نے کائنات کی چاروں قوّتوں کو ہم آہنگ اَور باہم مربوط دِکھا کر اس کے اِمتزاجی پیٹرن کا احساس دِلایا' نیز اس انکشاف نے "رِشتوں کے جال" کے تصوّر کو پیشِ منظر میں لا کر' اِمتزاج کی ہیئت کو بھی بیان کر دیا: سب سے بڑی بات یہ ہوئی کہ سُپر سٹرنگ تھیوری' ایک اِنتہائی پُراَسرار توازُن کے اُصول یعنی Symmetry Principle سے ماخوذ نظر آنے لگی جس کا مطلب یہ ہے کہ زماں اَور مکاں کے وُجود میں آنے سے پہلے ہی "حقیقت" ایک عظیم پُراَسرار توازُن کا دُوسرا نام تھا۔

یہ وہ مقام تھا جہاں طبیعیات اور مابعدُ الطبیعیات میں کوئی فرق موجود نہیں تھا۔

بیسویں صدی کے لسانی مباحث میں بھی اِمتزاج کا پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔ مثلاً سوسیور کا مؤقف یہ تھا کہ لانگ، جو زبان کا نظام یا سسٹم ہے، نظروں سے اوجھل ہوتا ہے مگر پارول یعنی گفتگو یا عبارت میں اپنی موجودگی کا احساس دِلاتا ہے۔ اِس کی بہترین مثال ہاکی یا فٹ بال کا میچ ہے۔ جس میں کھیل (پارول) کے بنتے بگڑتے رِشتوں یعنی Interactions میں کھیل کی گرامر یا سسٹم کو، بہ آسانی پڑھا جا سکتا ہے۔ اس کھیل کے دَوران میں جب گرامر یا سسٹم کے کسی قاعدے کی خلاف وَرزی ہوتی ہے (جسے کھیل کی زبان میں فاؤل کہا جاتا ہے) تو ریفری سیٹی بجا کر کھیل روک دیتا ہے۔ لانگ اور پارول کا یہ انوکھا اِمتزاج، کسی شعوری کاوِش کا نتیجہ نہیں، یہ ایک فطری عمل کا زائیدہ ہے۔

اس بات کو یُوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ سمندر کی سطح پر لہروں کا کبھی ختم نہ ہونے والا کھیل جاری رَہتا ہے جس کے عقب میں پانی کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ مُراد یہ کہ پانی کی لانگ، اُس کے پارول کی صورت میں ''تماشا'' دِکھا رہی ہوتی ہے۔ آپ چاہیں تو اِس میں صُوفیانہ تصوّرات کی جھلک بھی دیکھ سکتے ہیں۔

اِمتزاج کے حوالے سے سوسیور کی ایک اوُر عطا یہ ہے کہ اُس نے زبان کو دوزمانی یعنی Diachronic کے بجائے یک زمانی یعنی Synchronic قرار دیا اوُر یہ بات بیسویں صدی کے مزاج کا حِصّہ تھی۔ بیسویں صدی میں، رِشتوں کی مدد سے تمام شعبوں میں ایک ایسی ساخت کو وُجود میں لانے کی روِش عام تھی جس میں واحد مرکز کے بجائے اَن گنت مراکز کے ربطِ باہم سے ایک طرح کی Intertextuality اُبھر آئے۔ فلسفے کے میدان میں بھی یہی صورتحال اُبھری جب برگساں نے کہا کہ مُرورِ زماں یعنی Sereal Time تو ماضی، حال اور مستقبل پر مشتمل ہے مگر زمانِ مسلسل یعنی Duration ایک ایسی موجودگی ہے جو بٹی ہوئی نہیں: اِس میں ماضی، حال اور مستقبل، باہم مربوط ہو کر ایک پگھلی ہُوئی کیفیت بن گئے ہیں۔

سماجیات میں درکھیم نے سُوسائٹی کے بارے میں کہا کہ یہ ایک اِجتماعی معاشرتی نظام یا سسٹم کا نام ہے اوُر اَفراد کی جُملہ سَرگرمیاں اِس معاشرتی نظام کے حوالے ہی سے وُجود میں آتی ہیں۔ سُوسائٹی اور فرد کا یہ رِشتہ بھی بیسویں صدی کے عام مزاج کے عین مطابق تھا۔ جس میں نہ تو فرد مطلق العنان ہوتا ہے اور نہ ہی سُوسائٹی۔ اُنیسویں صدی کی سُوسائٹی میں فرد کی بالادستی قائم تھی جبکہ بیسویں صدی کے

اِشتراکی نظام میں سوسائٹی کی بالادستی قائم ہُوئی: پُوری بیسویں صدی کی جہت کو سامنے رکھیں تو اِن دونوں میں ربطِ باہم کی صورت پیدا ہُوئی جو اِمتزاج کی طرف ایک اہم قدم تھا۔

بیسویں صدی کی نفسیات میں اہم ترین آواز فرائیڈ کی تھی۔ اُس نے شعور کی مطلق العنانی پر کاری ضرب لگائی جب اُس نے کہا کہ شعور کے عقب میں لاشعور کا ایک وسیع منطقہ موجود ہے جو شعور پر اثر انداز ہوتا ہے۔ فرائیڈ کے بعد جب ژونگ نے لاشعور کے علاوہ اجتماعی لاشعور کا بھی ذِکر کیا تو گویا اُس نے فرائیڈ کے لاشعور کو مزید گہرا اور کشادہ کر دیا...... اَب کُھلا کہ فرد کے شعوری اِقدامات' خود کار اور خودکفیل نہیں ہوتے' یہ اجتماعی لاشعور سے ہم رِشتہ ہوتے ہیں جو نسلی تجربات کا ایک گودام ہے۔ غور کیجیے کہ بیسویں صدی کی نفسیات نے اَصلاً فرد اور معاشرے کے رِشتے ہی کو بیان کیا لیکن نفسیاتی دائرۂ کار کے حوالے سے!

جہاں تک اِمتزاجی تنقید کا تعلق ہے' یہ بیسویں صدی کی مندرجہ بالا اِمتزاجی صورت حال کا منطقی نتیجہ ہے۔ اِس صورت حال میں جُملہ علوم' واحد مرکز کے قدیم تصوّر سے ہٹ کر ایک ایسی ساخت کو پیش منظر میں لائے ہیں جس میں اُفقی اور عمودی خطوط ایک دُوسرے کو کاٹ رہے ہیں' اور نتیجے میں "ایک"، "انیک" میں منقسم نظر آ رہا ہے۔ طبیعیات نے اِس صورت حال کو "رِشتوں کا جال" کہا ہے' لسانیات نے اِسے لانگ اور پارول کے رِشتے میں اُبھرے ہوئے پایا ہے اور فلسفے نے "زمانِ مسلسل" کے تصوّر میں دیکھا ہے؛ ساجیات میں فرد' اجتماعی معاشرتی نظام سے جُڑا ہُوا دِکھائی دیا ہے' نفسیات میں شعور اور اجتماعی لاشعور کا رِشتہ اُبھر آیا ہے اور اَساطیر میں جُملہ اَساطیر ایک ہی مہا اَسطور سے ماخوذ نظر آئی ہیں ...... ایسی صورت حال میں اِمتزاجی تنقید آہستہ آہستہ لیکن یقینی طور پر سامنے آ گئی ہے: آیئے دیکھتے ہیں کہ یہ کیسے ہُوا!

اُنیسویں صدی کے ربعِ آخر میں مائل بہ مرکز ساخت کی بالادستی قائم تھی' نیز بقائے بہتریں کے تصوّر کو فروغ حاصل تھا' بعد ازاں جس کا منطقی نتیجہ، سُپر مَین کی صورت میں سامنے آیا۔ اَدب کے مقابلے میں مصنف کو مرکزی حیثیت حاصل تھی اور یہ جاننے کی روِش عام تھی کہ تاریخی تناظر میں اُسے کیا مقام حاصل تھا۔ اُنیسویں صدی حرکت و حرارت کی صدی تھی جس نے تاریخ کی کارکردگی پر توجہ مبذول کی مُرورِ زماں کے حوالے سے تغیّر کے عمل کو دیکھا اور "مرکز" کو اِسی حوالے سے ایک Pivotal

Point قرار دیا، مگر بیسویں صدی میں مرکز گریز جہت سامنے آئی۔ رُوسی ہیئت پسندی نے متن کی پوری میکانکی ساخت پر غور کیا کہ اِس کے اَجزا کی کارکردگی کس طرح وُجُود میں آتی ہے: اِس نے متن کے مادّی وُجود کو سب کچھ سمجھتے ہوئے' یہ موَقف اِختیار کیا کہ تخلیق کاری میں بنیادی بات متن کو لسانی سطح پر ''نامانوس'' بنانا ہے' اَور نہ صرف تاریخی عمل کو مسترد کیا بلکہ تخلیق کے عَقب میں کسی اَور محرک کی موجودگی سے بھی اِنکار کر دیا' نیز اِس کا بنیادی نکتہ یہ تھا کہ تصنیف اَپنا ایک لسانی وُجود رکھتی ہے جو خود کار بھی ہے اَور خود کفیل بھی۔ لسانی وُجود کو کھولنے اَور اِس کے کل پُرزوں کی باہمی کارکردگی کو دیکھنے کا یہ عمل مغربی تنقید میں اُبھرنے والی Intertextuality کی طرف اوّلیں پیش رفت کی حیثیت رکھتا ہے۔

اِس کے بعد ''نئی تنقید'' نے متن یا Text کے اَجزائے ترکیبی کی تفہیم کی طرف ایک اَہم قدم اُٹھایا مگر جہاں رُوسی ہیئت پسندی نے یہ جاننے کی کوشش کی تھی کہ کس طرح متن کی میکانکی ساخت میں موجود پُرزوں کی کارکردگی متن کو ''نامانوس'' بناتی ہے' وہاں ''نئی تنقید'' نے متن کی اُس پیچیدہ بُنت کاری کا احساس دلایا جو معنی آفرینی کی محرک تھی۔ رُوسی ہیئت پسندی نے معنی سے کوئی سروکار نہیں رکھا تھا لیکن نئی تنقید نے متن کو اِس مقصد کے ساتھ کھولا کہ اِس کے بطون میں رعایتِ لفظی' قولِ مُحال' تناؤ اَور اِبہام وغیرہ کے عمل اَور ردِ عمل سے پُھوٹنے والے معانی کو بے نقاب کیا جائے۔ یوں دیکھیے تو نئی تنقید نے متن کے لسانی وُجود میں معنی آفرینی کے وظیفے کی اَہمیّت کا اِحساس دِلا کر' اِس کے دائرۂ کار کو وسعت آشنا کرنے کا اِہتمام کیا۔

مغربی تنقید کے تدریجی پھیلاؤ میں ''نئی تنقید'' کے بعد ساختیاتی تنقید کو بڑی اَہمیّت حاصل ہے' جس نے سوسیور کے پیش کردہ لانگ اَور پارول کے تعقلات کی روشنی میں اَپنے اِس موَقف کو پیش کیا کہ متن (پارول) کو مصنف تخلیق نہیں کرتا' اِسے شعریات (لانگ) تخلیق کرتی ہے جو ثقافتی Codes اَور Conventions پر مشتمل ہوتی ہے۔ سوچنے کی بات ہے کہ رُوسی ہیئت پسندی نے متن کے اَندر جھانکنے کی اِبتدا کی مگر یہ اِبتدا' متن کے لسانی کل پُرزوں تک محدود تھی۔ اِس کے بعد ''نئی تنقید'' نے مزید غوّاصی کی اَور متن کے اَندر معنی آفرینی کے عمل کو نشان زد کیا۔ ساختیاتی تنقید نے مزید غوّاصی کر کے' معنی آفرینی کے عقَب میں ثقافتی وَرثے کا احساس دِلایا۔ تنقید میں ہونے والی یہ غوّاصی' نفسیات کی غوّاصی کے مشابہ تھی کہ نفسیات میں بھی شعور' پھر لاشعور' اِس کے بعد اِجتماعی لاشعور میں جھانکنے کی

کوشش کی گئی تھی۔ اِجتماعی لاشعور٬ نسلی اَور ثقافتی سرمایے پر مشتمل تھا٬ اَور ساختیات نے شعریات کے جس منطقے کا اِحساس دِلایا٬ وہ بھی ثقافتی عناصر ہی سے عبارت تھا۔ اِس سے اَندازہ کیجیے کہ ساختیاتی تنقید نے کس طرح لسانیات اَور نفسیات کے تعقلات کو اَپنے نظامِ فکر میں جگہ دی! یہی نہیں٬ اِس نے قرأت کے رول کو بھی اَہمیت دی اَور معنی آفرینی کے عمل کو قاری کی کارکردگی سے مشروط کر دیا۔ ساختیات نے مصنف کی نفی کی مگر متن کی قرأت کے عمل میں ایک طرف شعریات کے مخفی وُجود کو نشان زد کیا جو لانگ کے مماثل تھا٬ نیز متن یعنی Text کی کارکردگی کو پارول کے حوالے سے ایک اَیسا وظیفہ قرار دیا جو شعریات کی لانگ کے مطابق تھا٬ اَور دُوسری طرف قاری کی حیثیت کو اُجاگر کیا جو متن کی تخلیق مکرر کرتا ہے۔ ساختیات کا یہ نظریہ اِمتزاجی تنقید کی طرف ایک اَہم قدم تھا؛ تاہم جس طرح شروع شروع میں طبعیات کے TOE میں گریوی ٹون (Graviton) کی حیثیت ایک اَیسے عنصر کی تھی جو باقی تینؔ قوّتوں سے ہم آہنگ نہیں ہو رہا تھا٬ اُسی طرح ساختیات میں متن اَور قاری تو شامل تھے مگر مصنف شامل نہیں ہو پا رہا تھا۔ یہ بات اِمتزاجی تنقید کے حق میں کہی جا سکتی ہے کہ اِس نے مصنف متن اَور قاری...... اِن تینوں کو باہم آمیز کر کے٬ تنقید کو TOE کے مرتبے پر فائز کر دیا۔

اِمتزاجی تنقید کا مؤقف یہ ہے کہ تخلیق کاری میں مصنف متن اَور قاری٬ تینوں برابر کے حِصّے دار ہیں۔ اِن تینوں میں ایسی Intertextuality ہے جس سے اِنکار ممکن نہیں۔ اِمتزاجی تنقید کو ساختیات کے اِس نظریے سے اِختلاف ہے کہ تخلیق کاری میں مصنف کی حیثیت صفر کے برابر ہوتی ہے۔ ساختیات یہ کہہ رہی تھی کہ مصنف٬ کہنے کو تو اَپنا منفرد وُجود رکھتا ہے لیکن دراصل وہ شعریات کے اَجزائے ترکیبی کا ہیُولا ہے اَور تخلیق کاری اَصلاً شعریات کی کارکردگی کا نتیجہ ہے۔ یوں گویا ساختیات نے مصنف کی مَوت کا اعلان کر دیا۔ دیکھا جائے تو اِس اِعلان میں نطشے کے اُس اِعلان کی صدائے بازگشت صاف سنائی دیتی ہے جو اُس نے خُدا کے حوالے سے کیا تھا۔ اِمتزاجی تنقید کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ شعریات٬ جو ثقافتی کوڈز اَور کنونشنز سے عبارت ہے٬ تخلیق کے جَوہر کی ضامن ضرور ہے مگر یہ جَوہر براہِ راست تخلیق کاری پر منتج نہیں ہوتا؛ اِسے لامحالہ مصنف کے تخلیقی عمل کا محتاج ہونا پڑتا ہے۔ اِس مسئلے کو ایک مثال سے بہ آسانی حل کیا جا سکتا ہے۔ فرض کیجیے کہ شعریات٬ اُون کے دھاگے پر مشتمل ہے: یہ دھاگا براہِ راست سویٹر کی بُنت کاری پر منتج نہیں ہوتا٬ اِسے اُن سلائیوں کے عمل میں سے گزرنا پڑتا ہے جو سویٹر بُننے

والے کے ہاتھوں میں ہوتی ہیں۔ چنانچہ جب سویٹر بُننے کا عمل شروع ہوتا ہے تو سلائیوں کی کارکردگی محض میکانکی عمل نہیں ہوتا' اُس میں سویٹر بُننے والے کی تخلیقیت بھی شامل ہوتی ہے۔ گویا تخلیق کاری کے دَوران میں شعریات کے اِجتماعی محرکات میں مصنف کی ذات کے دھاگے بھی شامل ہو جاتے ہیں یعنی اُس کی زندگی کے سانحات' اُس کا مطالعہ' وژن اَور زاویۂ نگاہ' سب فعّال عناصر کے طور پر اُس کے تخلیقی عمل کا جُزو بن جاتے ہیں۔ دُوسرے لفظوں میں شعریات کے منفعل عناصر اَور مصنف کی زندگی کے فعّال عناصر' ایک دُوسرے میں جذب ہوکر' ایک ایسے عالَم کو وُجود میں لاتے ہیں جسے صورت پذیر کرنے کے لیے مصنف کا تخلیقی عمل متحرک ہو جاتا ہے۔ ایسے میں مصنف مستقیم دھاگے کو قوسوں اَور گرہوں میں منقلب کر کے' ایسی "تخلیق" کو وُجود میں لاتا ہے جس سے جمالیاتی حظ کی تحصیل ممکن ہوتی ہے۔

پچھلی کئی دہائیوں پر پھیلی ہُوئی مغربی تنقید نے اوّل اوّل مصنف کو مرکزِ نگاہ بنایا' اِس کے بعد متن یا Text کی بالادستی قائم کی' اَور پھر قاری کو مرکزی حیثیت تفویض کی۔ اِمتزاجی تنقید نے تخلیقی عمل میں مصنف' متن اَور قاری' تینوں کو شامل کر کے' ایسی مثلث کو سامنے لانے میں کامیابی حاصل کی' جس کے تینوں اَطراف ایک سی اَہمیت کے حامل تھے۔

اِمتزاجی تنقید کے بارے میں کہا گیا ہے کہ یہ "لاتحریک" ہے جس کا مطلب ہے کہ یہ کسی تحریک کی تابع مہمل نہیں۔ پوری بیسویں صدی میں مختلف نظریوں کی حامل تنقید کا رواج رہا ہے یعنی مارکسی' نفسیاتی' رُومانی' ہیئتی' اَسطوری یا موجودی تنقید میں سے کسی ایک کے حق میں آواز بلند کر کے اَور اُس کے دائرۂ کار کے اَندر رَہ کر تنقید لکھی جاتی رہی ہے۔ اِمتزاجی تنقید اِس قسم کی کسی بھی تنقید کو مسترد نہیں کرتی...... یہ صرف اِس بات کا اِظہار کرتی ہے کہ فقط ایک تحریک یا نظریے کی حامل تنقید "تخلیق" کے محض ایک پہلو پر خود کو مرتکز کرکے' تنقید کے دِیگر اَبعاد سے رُوگردانی کی مرتکب ہوتی ہے۔ اِس کا موَقف یہ ہے کہ جُملہ تنقیدی تھیوریاں' اِمتزاجی تنقید ہی کی توسیعات ہیں۔ تاہم اِمتزاجی تنقید سے مُراد محض مختلف تھیوریوں کی حاصل جمع ہرگز نہیں؛ یہ اُن سب کی حاصِل جمع سے "کچھ زیادہ" ہے اَور یہ "کچھ زیادہ" ہونا اِس کا تخلیقی پہلو ہے۔ یوں تو درسی تنقید کو بھی بعض لوگ "اِمتزاجی" کہتے ہیں کہ وہ بھی کسی ایک نظریے کے تابع نہیں ہوتی مگر اُسے اِس لیے اِمتزاجی تنقید قرار نہیں دیا جا سکتا کہ اُس

میں ''کچھ زیادہ'' کا عُنصر ناپید ہوتا ہے' یعنی وہ تخلیقی تنقید نہیں ہوتی۔ تنقید نگاری کا عمل' تخلیق کاری کے عمل کے مشابہ ہے۔ تخلیق کاری کے عمل میں منفعل نسلی اور ثقافتی تجربات تخلیق کار کی ذات کے فعّال عناصر میں جذب ہوکر' جب منقلب ہوتے ہیں تو ''تخلیق'' وجود میں آتی ہے۔ یہی حال امتزاجی تنقید کا ہے جس کی شعریات میں جُملہ تنقیدی زاویے منفعل عناصر کی شکل میں موجود ہوتے ہیں' اور جب اس شعریات میں تنقید نگار کا مطالعہ' وژن' زاویۂ نگاہ وغیرہ شامل ہو جاتے ہیں تو یہ اس قابل بن جاتی ہے کہ ''تخلیق'' کو کھول کر' اُسے منقلب کر سکے۔ دُوسرے لفظوں میں یہ فن پارے کی اَز سَرِ نو تخلیق کرتی ہے۔ ''کچھ زیادہ'' کا مفہوم اِس تقلیب ہی کی روشنی میں واضح ہوتا ہے۔

مصنف اَور نقاد' اصلاً دونوں تخلیق کار ہیں' اِس فرق کے ساتھ کہ مصنف شعریات کو بروئے کار لاکر' اُس میں اپنی ''کہانی'' کو آمیز کرکے متن تخلیق کرتا ہے جبکہ نقاد' اَپنے تخلیقی باطن میں موجود' نقد و نظر کی شعریات کے برتے پر متن کو کھولتا اَور اُس کے اَن چُھوئے اَور اَن دیکھے اَبعاد کو روشن کر کے ''تخلیق'' کو اَز سَرِ نو تخلیق کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔

اِمتزاجی تنقید کے چند جلی اَور خفی پہلو

اُردو اَدب میں اِمتزاجی تنقید کی اِبتدا بیسویں صَدی کی چھٹی دہائی میں ہوگئی تھی جب بعض تنقیدی کتب کے بارے میں یہ کہا گیا تھا کہ وہ اِمتزاجی تنقید کی مثالیں ہیں۔مگر اِمتزاجی تنقید پر ایک تنقیدی زاویۂ نظر کے طور پر' بات کرنے کا آغاز بعد میں ہُوا اَور اَب حال یہ ہے کہ اِمتزاجی تنقید کی عملی صُورت کی حامل کتب یا مقالات پر کم اَور اِمتزاجی تنقید پر زیادہ گفتگو ہونے لگی ہے تاکہ معلوم ہو کہ اِمتزاجی تنقید سے مُراد کیا ہے۔ اگر اِس سے مُراد مختلف تنقیدی نظریات کا ادغام ہے تو پھر بتایا جائے کہ وہ تنقیدی مکاتبِ جو آپس میں متصادِم ہیں' اِمتزاجی تنقید کا حِصّہ کیسے بن سکتے ہیں!

میرے خیال میں اِمتزاجی تنقید کے مزاج اَور طریقِ کار کو سمجھنے کے لیے اُس سارے تناظر پر غور کرنا ہوگا جس نے اِمتزاجی رویّے کو منظرِعام پر لانے میں ایک اَہم کِردار اَدا کیا ہے۔ اِس تناظر کی اِبتدا آج سے کم و بیش ڈیڑھ سَو برس پہلے ہُوئی جب صَنعتی اِنقلاب نے "بھاپ" کو ایک حَرکی قوّت کے طور پر دریافت کیا۔ اِس قوّت نے یکایک اِنسان کی رفتار میں اِضافہ کر دیا۔ زمین پر سٹیم اِنجن اَور پانی پر دُخانی جہاز نے فاصلے کم کر دیے' دُنیا سمٹ گئی اَور اِس کے ساتھ ہی تہذیبیں اَور ثقافتیں' ایک دُوسرے کے قریب آگئیں۔ اُنیسویں صدی میں ہیگل نے "جدلیات کا حَرکی تصوّر" اَور مارکس نے "معاشرتی اِرتقا کا تصوّر" پیش کیا؛ ڈاروِن اَور سپنسر نے "حیاتیاتی اِرتقا کا منظرنامہ" پیش کرنے کی سعی کی؛ لسانیات نے زبانوں کو ایک ہی شجر کی شاخیں ثابت کرنے کے لیے Diachronic اَنداز اَپنایا...... گویا اِمتزاج اَور ہم آہنگی کی متعدّد جِہات سامنے آگئیں۔ بیسویں صدی میں قوّت کے کئی نئے سَرچشمے دریافت ہوئے:

ہوائی جہاز اَور راکٹ نے فاصلوں کو مزید کم کیا؛ اسی طرح ریڈیو، ٹیلی وژن اَور انٹرنیٹ نے لوگوں کو ایک دُوسرے کے قریب لانے میں اہم کردار اَدا کیا؛ سائنس نے کائنات کی وسعتوں تک رسائی کو ممکن بنانے کے علاوہ اِنسان کو ذرّے کی کُنہ میں اُترنے کے قابل بھی بنا دیا: گویا مائیکرو اَور میکرو، دونوں سطحوں پر امتزاج، ارتباط اَور ہم آہنگی کے اِمکانات بڑھے...... اِس حد تک کہ پُوری کائنات کو ''رِشتوں کا ایک جال'' متصوّر کیا گیا۔

تنقید کے حوالے سے دیکھیں تو یہ بات سامنے آتی ہے کہ اُنیسویں صدی کے ربع آخر میں مصنف کو تمام تر اہمیت ملی؛ مگر بیسویں صدی کے نصفِ اوّل میں ''رُوسی ہیئت پسندی'' اَور ''نئی تنقید'' نے متن کو زیادہ اہمیت بخش دی۔ اس کے بعد ساختیات نے ''قاری'' کو مرکزی حیثیت عطا کی مگر پھر پوسٹ ماڈرن اِزم کے دَور میں ایک ایسی صورتِ حال نے جنم لیا جس میں ''واحد معنی'' کی جگہ معانی کی کثرت اَور التوا نے، اَور کسی ایک نظریے کی حکمرانی کی جگہ کھلی فضا نے لے لی...... ایک ایسی کھلی فضا جس میں فرقہ پرستی کی حامل سوچ کے بجائے ایک طرح کے فکری لین دین کو فروغ مِلا۔

ابرامز (Abrams) نے اپنی مشہور کتاب The Mirror and Lamp کے ایک مضمون میں تنقید کے چار اَجزائے ترکیبی کا ذِکر کیا ہے یعنی تخلیق، مصنف، تناظر اَور قاری (تناظر کے لیے اُس نے Universe کا لفظ استعمال کیا)...... اَور کہا ہے کہ اعلیٰ تنقید ان چاروں کے حوالے سے بات کرتی ہے جب کہ عام تنقیدی تھیوریاں، ان میں سے کسی ایک کو مرکزِ نگاہ بنا کر اپنا مؤقف پیش کرتی ہیں۔ یہ بات بیسویں صدی میں پروان چڑھنے والی ''تنقیدی تھیوری'' کے حوالے سے بھی سامنے آئی ہے، جس میں کبھی مصنف، کبھی متن اَور کبھی قاری کو مرکزی کردار گردانا گیا ہے؛ مگر امتزاجی تنقید نے انھیں مختلف کردار قرار دینے کے بجائے ایک ہی کِردار کے مختلف پہلو جانا ہے اَور یُوں یہ یک نظری یا فرقہ پرست تنقید کے مقابل ایک ایسی تنقید کے رُوپ میں سامنے آگئی ہے جس نے تخلیق کو مختلف حصّوں میں بانٹ کر، ہر حصّے کو الگ طور سے قبول کرنے کے بجائے اسے ایک ''کُل'' کے طور پر قبول کیا ہے۔ جب ہم پھُول کے بارے میں کہتے ہیں کہ وہ مختلف کیمیائی عناصر کا مرکّب ہے تو ہم اُس کے اَجزا کی بات کر رہے ہوتے ہیں؛ مگر جب ہم اُس کے رنگ، خُوشبُو، گداز اَور ظہورِ ترتیب کا ذِکر کرتے ہیں تو اُس کے اَوصاف یا attributes کو نشان زد کرکے، اُسے ایک ''کُل'' قرار دیتے ہیں۔ اسی طرح امتزاجی تنقید بھی تخلیق کو بطورِ کُل قبول کرتی ہے۔ پھر جب اُسے کھولتی ہے تو کسی کیمسٹ کی طرح نہیں کھولتی، یہ اُسے

تخلیق کار کی طرح کھولتی ہے جو اُس کے حُسن کا جویا ہوتا ہے نہ کہ اُس سے مادّی فوائد حاصل کرنے کا آرزو مَند!

پطرس بخاری نے ۱۹۵۸ء کے ایک لیکچر میں (جسے پچھلے دِنوں مرزا حامد بیگ نے دریافت کر کے ایک اہم اَدبی خدمت انجام دی) ثقافتوں کے اِدغام کے سلسلے میں ایک ایسے گُنبد کی مثال دی ہے جس میں رنگ رنگ کی کھڑکیاں لگی ہیں؛ روشنی جب باہر سے اَندر آتی ہے تو مختلف رنگ ایک دُوسرے میں مدغم ہو کر ایک "انوکھا رنگ" بن جاتے ہیں...... بقولِ پطرس عالمی ثقافت اِسی انجذاب کا ایک نمونہ ہے۔ اَب اگر اِس بات کا اطلاق اِمتزاجی تنقید پر کیا جائے تو ہم کہیں گے کہ اِس میں مختلف تنقیدی نظریے براہِ راست آمیز نہیں ہوتے، یہ رنگوں میں ڈھل کر نقاد کے اَندر ایک ایسی قوسِ قزح کو جنم دیتے ہیں جس کے حصے بخرے ہو ہی نہیں سکتے۔ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ بات محض تنقیدی نظریوں کی نہیں، کسی بھی زمانے کے خدّوخال، اُس کے علوم، فنون، رِشتے، نفسیاتی اَور فکری اَبعاد، نقاد کی سائیکی میں ایک انوکھی چکا چوند پیدا کر دیتے ہیں؛ اَور ہر دَور کی ایک اپنی چکا چوند ہوتی ہے جسے فوکو نے Episteme کا نام دیا تھا:

> Episteme means the totality of relations which unite in a particular period, the discursive practices which give rise to epistemological figures, sciences and the system of knowledge.

اِس "تعریف" میں فُنونِ لطیفہ کا ذِکر نہیں، اَور یہ بات کھٹکتی ہے۔ تنقید کے حوالے سے یہ کہا جا سکتا ہے کہ کسی بھی زمانے کی Episteme اِمتزاجی تنقید میں ایک نئے بُعد، ایک نئی چکا چوند کا اضافہ کرتی ہے۔ اِمتزاجی تنقید کسی ایک دَور سے منسلک نہیں ہوتی، یہ ایک رُوحِ رواں ہے جس میں ہر زمانے کا تناظر شامل ہو کر اُسے منوّر کرتا رہتا ہے۔ اِمتزاجی تنقید اَور مابعد جدیدیت کے حوالے سے اُبھرنے والی تنقید میں بھی یہی رِشتہ ہے یعنی آفاقیت اَور مقامیّت کا رِشتہ۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ نے ایک جگہ لکھا ہے:

> پسِ ساختیات تھیوری، فلسفیانہ قضایا سے بحث کرتی ہے جبکہ مابعد جدیدیت تھیوری سے زیادہ "صورتِ حال" ہے...... دیکھا جائے تو تھیوری کا بڑا حصہ وُہی ہے جو پسِ ساختیات کا ہے، یعنی مابعد جدیدیت کے فلسفیانہ مقدّمات وُہی ہیں جو پسِ ساختیات کے ہیں۔

اِس خاص نکتے کو "اِمتزاجی تنقید" کے حوالے سے دیکھا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اِمتزاجی تنقید ایک زاویۂ نظر ہے جو کسی ایک عصری صورتِ حال کے تابع نہیں جبکہ مابعد جدیدیت، اپنے زمانے کی Episteme کے تابع ہونے کے باعث اپنا مقامی پہلو رکھتی ہے اَور "صورتِ حال" کہلاتی ہے۔

جدیدیت کی ایک اپنی عصری صورتِ حال تھی، مابعد جدیدیت کی اپنی! آگے چل کر جب "پوسٹ پوسٹ ماڈرن ازم" کا دَور دَورہ ہوگا تو اِس کی بھی ایک اپنی صورتِ حال ہوگی اور وُہ اِسی حوالے سے بات کرے گی جبکہ اِمتزاجی تنقید اپنے دروازے کھلے رکھتی ہے۔ اِس میں Post Post Modernism کا بھی اُسی طور انجذاب ہوگا جس طرح اس نے جدیدیت کو اپنے اندر جذب کیا تھا اور جیسے اَب یہ مابعد جدیدیت کو اپنی طرف کھینچ رہی ہے۔ ناصر عباس نیر اپنے ایک مضمون میں سوال اُٹھاتے ہیں: کیا مابعد جدیدیت کے بیشتر تعقلات وُہی نہیں جو اِمتزاجی تنقید کے ہیں؟ یہ ایک اہم سوال ہے جس کی روشنی میں ہمیں مابعد جدیدیت کو پسِ ساختیات سے کہیں زیادہ اِمتزاجی تنقید سے ہم رِشتہ کرنے کی ضرورت ہے کیونکہ اِمتزاجی تنقید میں نئی تنقید، ساختیات اور پسِ ساختیات (ان سب) کے فلسفیانہ قضایا موجود ہیں۔ اصلاً اِمتزاجی تنقید آفاقی ہے جس میں بیسویں صدی کے حوالے سے نئی تنقید، ساختیات اور مابعد جدیدیت محض مختلف مراحل ہیں۔ مابعد جدیدیت کے بعد جب کوئی اور "صورتِ حال" جنم لے گی تو وہ بھی اِمتزاجی تنقید کے سفر میں ایک مرحلہ ہی ثابت ہوگی۔

اِس مسئلے پر ایک اَور زاویے سے بھی نظر ڈالی جا سکتی ہے۔ کہا گیا ہے کہ سولھویں صدی، مماثلتوں اور مشابہتوں کی صدی تھی جس کی Episteme کا جَوہر I and Thou کا رِشتہ تھا یعنی جُزو اور کُل، قطرے اور دجلے کا رِشتہ! مگر سترھویں اور اٹھارھویں صدی، قربتوں یعنی Contiguities کا زمانہ تھا جس کی Episteme کا جَوہر I and You کا رِشتہ تھا۔ گویا اَب رِشتہ، انجذاب کے بجائے، ربطِ باہم کا حامل تھا۔ اُنیسویں صدی میں "جڑواں متخالف" کی صورتِ حال کے باعث جو رِشتہ اُبھرا، وہ I and It کا رِشتہ تھا جو محبّت کے بجائے آویزش سے عبارت تھا۔ یکایک بے جاں اَشیا کو ایک نئی قوت (یعنی بھاپ کی قوت) حاصل ہوگئی اور یُوں IT نے خود کو آئی (I) کے مقابلے میں ایک متوازی قوت کے طور پر لا کھڑا کیا۔ اُنیسویں صدی میں پروان چڑھنے والی رُومانویت کی تحریک نے IT اور آئی (I) میں مفاہمت کرانے کی کوشش ضرور کی تھی مگر IT کی قوت میں روز بہ روز اِضافہ ہو رہا تھا اور وہ ہمہ وقت آئی (I) سے متصادِم ہو رہی تھی: یہ آویزش اُفقی سطح کی تھی۔ مگر بیسویں صدی میں صورتِ حال یُوں تبدیل ہوئی کہ اَب "آئی اینڈ اِٹ" کے بجائے "اِٹ اینڈ آئی" کا رِشتہ اُبھر آیا، گویا IT کو برترحیثیت تو مل گئی مگر دُوسری طرف آئی (I) اِس IT کے بطن میں اُتر کر ایک داخلی قوّت کے رُوپ میں اُبھر آئی۔ بیسویں صدی کی تنقیدی تھیوری نے Depth اور Surface میں جو رِشتہ دریافت کیا، وہ IT کے بطون میں آئی (I) کی موجودگی ہی

سے مرتّب ہُوا تھا۔ نئی تنقید میں کسی حد تک مگر ساختیاتی تنقید میں ایک بڑی حد تک Depth اور Surface کا رشتہ ہی نگاہوں کا مرکز بنا۔ مابعد جدیدیت کے دَور میں ساخت شکن تنقید نے Depth کو Abyss کے رُوپ میں دیکھا اور یہ زاویہ اَصلاً موجودیّت سے مُستعار تھا کیونکہ موجودیّت نے بھی In -Itself کے اندر ایک شگاف کو نشان زد کیا تھا۔ ساخت شکن تنقید نے حقیقت کو ایک گورکھ دھندے یا Labyrinth کی صورت میں دیکھا جواپنی ہی ''آنکھ'' میں اُتر رہا تھا۔ یعنی جب ''اِلتوا'' کے نظریے کی زد پر آیا تو وہ بھی ایک گرداب کی ''آنکھ'' ہی میں اُترنے کا عمل تھا۔ غور کریں تو فکری اعتبار سے یہ ایک بہت بڑی پیش رفت تھی کہ اس نے منطقی انداز کے بجائے غوّاصی کے انداز کو اپنایا۔ امتزاجی تنقید کے لیے یہ انداز قابلِ قبول تھا کیونکہ بیسویں صدی کے ربع آخر تک آتے آتے خود امتزاجی تنقید نے طبیعیات کے حوالے سے کائنات کی پُراسراریّت کا اِدراک کرنا شروع کر دیا تھا۔ لہٰذا اس کے لیے ''گہرائی'' میں اُترنے والا ہر زاویہ قابلِ قبول تھا۔ یُوں بھی امتزاجی تنقید اور مابعد جدیدیت دونوں IT کی گہرائی میں اُترنے کے حوالے سے ہم رشتہ تھیں مگر جیسا کہ میں نے کہا امتزاجی تنقید ایک رَو کا نام ہے جبکہ مابعد جدیدیت اپنے زمانے کی Episteme تک محدود ہے، کل کلاں جب تناظر تبدیل ہو جائے گا تو مابعد جدیدیت بھی اُسی طرح پُرانی ہو جائے گی جیسے کہ جدیدیت مگر امتزاجی تنقید نئے تناظر سے ہم آہنگ ہونے کے لیے مستعد دکھائی دے گی کہ امتزاج اَصلاً کسی بھی زمانے سے جُڑ کر رُک جانے کا نام نہیں، یہ Spiral کے انداز میں زمان و مکاں کو اَپنے بازوؤں میں سمیٹنے اور متواتر پھیلتے چلے جانے کا نام ہے۔

رہا یہ سوال کیا مختلف نوعیت کے تنقیدی نظریات کی آمیزش ''تیل پانی'' کے ملاپ کی صورت تو نہیں! اِس سلسلے میں ایک غلط فہمی کا ازالہ ضروری ہے۔ امتزاجی تنقید کے حوالے سے یہ فرض کر لیا گیا ہے کہ یہ مختلف تنقیدی نظریوں کو متن پر باری باری آزمانے کی مؤید ہے حالانکہ ایسا ہرگز نہیں ہے۔ دراصل امتزاجی تنقید جبھی ممکن ہے کہ پہلے نقاد خُود ایک امتزاجی شخصیّت کا مالک ہو۔ ہر وہ نقاد جو محض ایک نظریے یا مسلک کے تابع ہوگا، صرف ایک مخصوص زاویے ہی سے متن کی طرف پیش قدمی کرے گا جبکہ امتزاجی شخصیت والا نقاد تابع مہمل نہیں ہوتا کیونکہ وہ غیر شعوری طور پر عصری نظریات یا افکار کے جواہر کو خود میں جذب کرتا رہتا ہے: صرف عصر ہی نہیں وہ تو گزشتہ زمانوں کے جواہر کو بھی اَپنے اَندر محسُوس کرنے کے قابل ہوتا ہے؛ فکر و فن کے تمام اَجزا اَور عصری اور آفاقی تجربات کے سارے رنگ اُس کی امتزاجی شخصیّت کا حِصّہ بن چکے ہوتے ہیں۔ اَیسا نقاد جب خود کو متن کے رُوبرو لا کھڑا کرتا ہے تو کھلے

غیر مشروط انداز میں ایسا کرتا ہے جس کے نتیجے میں وہ متن کے جملہ ابعاد تک رسائی پانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ واضح رہے کہ متن سے مراد غیر تخلیقی مواد نہیں اور نہ ہی اس سے مراد سطحی نوعیت کی تخلیق ہے۔ امتزاجی تنقید کے لیے وہی متن کارآمد ہے جو بجائے خود جہات اور ابعاد کی کثرت سے عبارت ہو۔ ایسے متن میں جا بجا روزن یا Gaps ہوتے ہیں جو کسی نہ کسی مخفی تناظر کی طرف جانے والے راستے ہیں۔ ایسا متن نقاد کو اپنے اندر کے تہ در تہ جہان میں اُترنے کی دعوت دیتا ہے اور خود نقاد اپنی تحویل میں موجود متعدد اوزاروں یعنی Devices کی مدد سے ان روزنوں کو کشادہ کر کے متن کو کثیر المعنیاتی بنانے میں کامیاب ہوتا ہے۔ ایک مثال سے اسے یوں بیان کریں گے کہ روشنی کے قمقمے تعداد میں زیادہ ہوں تو جس جسم پر ان کی روشنی کا نزول ہوگا اُس میں سے اُن قمقموں کی تعداد کے مطابق ہی سایے برآمد ہوں گے۔ بالکل اسی طرح جب امتزاجی نقاد متن کے روبرو آئے گا تو اُس کی فکری اور احساسی جہات کے مطابق ہی متن کے اندر سے معانی کے سایے برآمد ہوں گے۔ مگر یہ دو طرفہ عمل ہوگا...... ایک طرف نقاد کا امتزاجی روپ ہوگا تو دوسری طرف متن کا امتزاجی پیکر! مختصر یہ کہ امتزاجی تنقید ایک کھلے رویّے کی ضامن ہے۔ یہ اس بات کا تقاضا کرتی ہے کہ نقاد اپنے تعصبات کو جھٹک دے اور امتزاجی جہت کے حوالے سے متن کے امتزاجی پیٹرن تک رسائی حاصل کرے جس کا مطلب یہ ہے کہ اعلیٰ تنقید کے لیے نقاد اور متن، دونوں کے لیے "امتزاجی" ہونا ضروری شرط ہے۔

ریاضی کے حوالے سے روجر پن روز (Roger Penros) نے لکھا ہے:

> It is a feeling not uncommon among artists that in their greater works they are revealing eternal truths which have some kind of prior etherial existence...I cannot help feeling that, with mathematics, the case for believing in some kind of etherial, eternal existence...is a good deal stronger (The Emperor's New Mind).

اس بات کا اطلاق امتزاجی تنقید پر بھی کیا جا سکتا ہے کہ آرٹسٹ کی طرح امتزاجی نقاد بھی تخلیقی عمل کا ایک اہم کردار ہونے کے باعث اُس دائمی اور پُراسرار جہان کے لمس سے آشنا ہوتا ہے جو کسی ایک دَور یا دائرے تک محدود نہیں ہوتا۔ امتزاجی نقاد تخلیق کے اجزائے ترکیبی اور اُس کے گرد دائرہ در دائرہ پھیلے ہوئے عصری مسائل سے کہیں زیادہ تخلیق کے اُس باطن کو چھونے کی سعی کرتا ہے جو کائنات کے "عظیم تر باطن" کا ایک منوّر جزو ہے۔ اس باطن کو Mindspace کا نام ملا ہے۔ افلاطونی فلسفے

کے اَعیان، ریاضی کے اِمکانات اور اَدب کے جواہر...... یہ سب اِسی "باطن" کے پاس ہیں اور وقتاً فوقتاً غیب سے اچانک نازل ہو کر ایک جہانِ معنی کو وُجود میں لانے کا باعث بنتے ہیں۔ امتزاج بھی اِسی Mindspace کا ایک ضروری عُنصر ہے جو Demiure کے بنائے ہوئے جہان میں نظم و ضبط، ارتباط اور ہم آہنگی پیدا کرتا ہے، ورنہ تمام مظاہر لخت لخت اور پارہ پارہ ہو کر بے معنی ہو جائیں۔ امتزاجی تنقید کی اَہمیت بھی اِسی وجہ سے ہے کہ یہ تنقید کے فکری تموّج پر تو کوئی بند نہیں باندھتی لیکن تنقید کو Clots میں تبدیل ہونے سے روکتی ہے تاکہ اس کی کارکردگی کے راستے میں کوئی رُکاوٹ پیدا نہ ہو۔

پچھلے ایک سَو برس کے دَوران میں طبیعیات والے کائنات کی چاروں قوّتوں کو یک جا کرنے کی کوشش میں رہے ہیں۔ اِس کوشش میں اُنھوں نے تین قوّتوں کو تو یک جا کر لیا مگر کششِ ثقل اُن کی دسترس میں نہ آ سکی۔ اَب "ایم تھیوری" کی مدد سے وہ TOE مرتب کرنے میں کامیاب ہُوئے ہیں۔ مگر غور کیجیے کہ یہ چاروں قوّتیں تو پہلے ہی ایک بڑی قوّت کی مختلف کروٹیں تھیں؛ طبیعیات والوں نے تو اس بڑی قوّت کی یکتائی ہی کو دریافت کیا ہے۔ ادنیٰ سطح پر امتزاجی تنقید کا بھی کچھ یہی حال ہے۔ اعلیٰ تنقید بنیادی طور پر ایک امتزاجی کُل (Unified Whole) ہوتی ہے۔ مختلف تنقیدی تھیوریاں، جو ہر زمانے میں پیدا ہوتی اور اپنی عمرِ طبیعی گزار کر ختم ہو جاتی ہیں، امتزاجی تنقید کے سمندر میں پیدا ہونے والی محض لہریں ہیں۔ اِن کا فائدہ یہ ہے کہ ان کی تُندی اور تیزی سے امتزاجی تنقید مواّج حالت میں رہتی ہے۔ لہٰذا اصل بات یہ ہے کہ امتزاجی تنقید نے دیگر تنقیدی نظریوں کو خود میں ضم نہیں کرنا کیونکہ وہ تو پہلے ہی اِس کی توسیعات ہیں۔ البتہ اپنی ہمہ وقت پھیلتی ہُوئی کلّیت کا ادراک کرتا ہے۔ اکثر ناقدین اَپنے زمانے میں مقبول ہونے والے کسی نہ کسی تنقیدی نظریے کی جبریّت کی زد پر آ جاتے ہیں اور اُن کی تنقید اکہری ہو کر رَہ جاتی ہے۔ امتزاجی نقاد ہر نئی کروٹ سے استفادہ تو کرتا ہے مگر امتزاجی تنقید کی شعریات کے اَندر رَہ کر، نتیجۃً وہ متن کی کلّیت کا ادراک کرنے میں کامیاب ہوتا ہے نہ کہ محض اُس کے ایک جُزو کا! اَور یہ اِدراک بھی تخلیقی عمل سے مملو ہوتا ہے۔ یُوں وہ متن کی از سرِ نو تخلیق کرتا ہے۔ ایسا کر کے وہ درسی تنقید کی نام نہاد "امتزاجی ہیئت" سے بھی خود کو الگ کر لیتا ہے۔

(۲۰۰۲ء)

تخلیقی عمل کے اَبعاد

تخلیقی عمل اَور اُس کی ساخت

ہر تخلیق کار، جب وہ تخلیقی عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو اپنی طبع اَور مزاج کے مطابق بعض رُسوم یا Rituals سے گزرتا ہے۔ مثلاً ایک نوبیل اِنعام پانے والے مصنف کے بارے میں مشہور ہے کہ جب اُسے کچھ کہنے کی طلب ہوتی تھی، وہ اپنی ایک خاص ٹوپی پہن لیتا تھا جسے وہ سوچنے والی ٹوپی یا Thinking Cap کہتا تھا۔ اسی طرح بعض تخلیق کار سگریٹ سُلگا لیتے ہیں، دیہاتی ہوں تو حُقّے کے کش لینے لگتے ہیں۔ بعض یک گُونہ بےخودی کے لیے شراب کی طرف مائل ہوتے ہیں یا کم اَز کم چائے کی ایک آدھ پیالی کا ضرور اہتمام کر لیتے ہیں۔ بعض تخلیق کار تخلیق کاری کے لمحات میں مکمل تنہائی کا مطالبہ کرتے ہیں جبکہ بعض دُوسرے اِرد گرد کے شور میں بہ آسانی خود کو "اندر" کے نقطے پر مرتکز کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ غرض جتنے تخلیق کار، اُتنے ہی Rituals ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ تخلیق کاری کے دَوران میں خود تخلیق کار کا وُجود اُس کے لیے سب سے بڑی رکاوٹ ہوتا ہے۔ اِس معاملے کو رُوحانی بازیافت کے سلسلے میں بھی دیکھا جا سکتا ہے کہ صُوفیا اَور یوگی جسم اَور اُس کی خواہشات کو عبُور کرنے کی کوشش کرتے ہیں تاکہ خود کو ایک نقطے پر مرتکز کر سکیں۔ تخلیق کار کا معاملہ یہ ہے کہ وہ دماغ کی آوارہ گردی سے واقف ہے: وہ جانتا ہے کہ ارتکاز کے حُصُول کے لیے خیالات کو روکنے کی کوشش کریں تو وہ بار بار اُمنڈ آتے ہیں۔ لہٰذا وہ غیرشعوری طور پر ایسی رُسوم یا Rituals کا اہتمام کرتا ہے جن میں مبتلا ہو کر، وہ خیالات کو روکنے کے اہتمام سے باز رہے۔ دُوسرے لفظوں میں وہ رسم یا Ritual کے عمل کی جانب خود کو متوجّہ کر کے، خیالات کو روکنے کی خواہش سے

دست کش ہو جاتا ہے۔ چنانچہ اُسے اِرتکاز یا خود فراموشی کا وہ لمحہ حاصل ہوتا ہے جو تخلیق کاری کے لیے ناگزیر ہے۔

ہر مصنف تخلیق کاری کے تجربے سے گزرتا ہے مگر جب اُس سے پوچھا جائے کہ "تخلیقی عمل" کیا ہے تو پورے تخلیقی عمل کو بیان کرنے کے بجائے وہ اپنی تخلیق کاری کے غالب پہلو ہی کو "تخلیقی عمل" گردانتا ہے اور اُسے بیان کرتا ہے۔ مثلاً وَرڈز وَرتھ کا خیال ہے کہ شاعری اُن توانا محسوسات کے فطری بہاؤ کا نام ہے جن کی بازیابی ایک حالتِ سُکوں میں کی جائے مگر پھر آہستہ آہستہ حالتِ سُکوں باقی نہ رہے اور محسوسات اُسی واقعی صورت میں تخلیق کار پر چھا جائیں جس سے وہ کبھی آشنا ہُوا تھا۔ گویا وَرڈز وَرتھ تخلیقی عمل میں حالتِ سُکوں کو ایک اَہم مرحلہ گردانتا ہے جو فطرت کی پُرسُکوں فضا سے اُس کے گہرے اِنسلاک کا نتیجہ ہے۔ دُوسری طرف شیلے کہتا ہے کہ مظاہر کی بُوقلمونی اور رنگارنگی کے پیچھے کوئی قوّت موجود ہے جو خود کو مظاہر میں منقلب کر کے پیش کرتی ہے: شاعری ایک ایسا ہی مظہر ہے جسے اُس عظیم قوّت نے بروئے کار لانے کی کوشش کی ہے۔ شیلے کے اِس نظریے میں افلاطونی اَفکار کا پرَتو بھی نظر آتا ہے۔ مثلاً یونانیوں نے اَعیان کو اَزلی واَبدی قرار دیا تھا اور مظاہر کو محض ایک ایسا آئینہ سمجھا تھا جس میں اَعیان کا اِنعکاس ہوتا تھا۔ اِسی طرح اُنھوں نے فن کو ایک ایسا آئینہ متصوّر کیا تھا جو مظاہر کے آئینے کو منعکس کرتا تھا۔ لہٰذا وہ اَعیان سے دُگنے فاصلے پر ہونے کے باعث ایک کمتر عمل تھا۔ مگر شیلے نے اُسے کمتر قرار نہیں دیا گو اُس نے تخلیقی عمل کے عقب میں موجود ایک اَزلی واَبدی حقیقت کا اِقرار ضرور کیا۔ سوچ کا یہی اَنداز ہمیں بعض دیگر تخلیق کاروں کے ہاں بھی ملتا ہے۔ مثلاً والیری کا کہنا ہے کہ ایک مصرع اللہ تعالیٰ کی طرف سے عطا ہوتا ہے اور باقی سب کچھ تخلیق کار کو دریافت کرنا پڑتا ہے۔ اِسی طرح ایمرسن کہتا ہے کہ تخلیق کاری میں ایک فی صد اِلہام مگر ننانوے ۹۹ فی صد خون پسینے کی آمیزش ہوتی ہے۔ اَصلاً اِلہام کا یہ لمحہ اُس اَزلی واَبدی حقیقت ہی کا عطیہ ہے جو مظاہر کے نیچے یا بطون میں ہمہ وقت موجود ہوتی ہے۔ وَرڈز وَرتھ اور شیلے کے مقابلے میں کولرج نے شعر کی تخلیق کے معاملے میں داخل اور خارج کے تصادُم یا اِنضمام کو اَہمیّت دی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تخلیق کار کے "اندر" اور "باہر" کی آویزش سے ایک ایسی کیفیّت جنم لیتی ہے جس میں تمام تضادات حل ہو جاتے ہیں یعنی ایک دُھندلکا یا سوتے جاگتے کا ایک ایسا عالم طاری ہو جاتا ہے جو

تخلیق کاری کا سب سے بڑا محرک ہے۔ خود کولرج اپنی زندگی میں ''اُونگھ'' یا ''پینک'' کا والہ و شیدا تھا اُور تخلیق کاری کو خواب کاری کے جہان میں دخیل مانتا تھا۔ کچھ عجب نہیں کہ اُس نے تخلیقی عمل میں بھی جھپٹنے کے عالَم ہی کو سب سے زیادہ اَہمیت دی۔

ان تینوں کے برعکس ییٹس نے تخلیق کاری کے عمل میں ''آہنگ'' کو سب سے زیادہ اَہمیت دی ہے۔ وہ آہنگ کو ایک طرح کی لوری سمجھتا ہے جو تخلیق کار کے ذہنی بکھراؤ کو کم کر کے' اُسے نیند اُور بیداری کے درمیان لا کھڑا کرتی ہے۔ ہر چند کہ ییٹس نے بھی خود فراموشی کے عالَم کا ذکر کیا ہے مگر آہنگ کو اَہمیت دے کر اُس نے تخلیقی عمل کے ایک قابلِ ذکر مرحلے کی نشان دَہی ضرور کر دی ہے...... یہ اُس کی اَہم عطا ہے۔ اِسی طرح سٹیفن سپنڈر نے اپنے تخلیقی تجربے کی بنا پر لکھا ہے کہ تخلیق کاری کے دَوران میں اُسے کئی بار محسُوس ہوا جیسے کسی ''آہنگ'' نے اُسے اپنی گرفت میں لے لیا ہو اَور اُس کا انگ انگ رقص کرنے لگا ہو۔ مگر ان دونوں سے بہت پہلے غالب نے کہا تھا:

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں
غالبؔ صریرِ خامہ نوائے سروش ہے!

یُوں غالب نے ''نوائے سروش'' کو اَہمیت دے کر' دراصل آہنگ کے متوازن رُوپ ہی کو اَہمیت بخشی تھی۔ کچھ زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ جولین جینز نے ایک کتاب لکھی تھی جس کا نام تھا:

The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral mind.

اِس کتاب میں جولین جینز کا تھیسس یہ تھا:

شعور کی کارفرمائی کا آغاز آج سے تین ہزار برس پہلے ہُوا تھا۔ اِس سے قبل دُو اَیوانی دماغ کی حکمرانی تھی۔ اُن میں ایک اَیوان وہ تھا جہاں دیوتا رہتے تھے' دُوسرا وہ جہاں انسان قیام پذیر تھا۔ چنانچہ جب لوگ باگ کسی بحران کی زَد پر آجاتے تو اَیوانِ اوّل کی طرف متوجّہ ہوتے تھے جہاں سے اُنھیں پُراَسرار آوازیں سنائی دیتی تھیں...... اصلاً یہ دیوتاؤں کی آوازیں ہوتیں جو اُنھیں بحران سے نکلنے کا راستہ دِکھاتی تھیں۔ مگر جب اچانک شعور (Consciousness) کا آغاز ہُوا اَور پھر اُس کا عمل دخل بڑھا تو اَندر سے آنے والی آوازیں بند ہوگئیں؛ تاہم وہ ختم نہ ہوئیں اَور اُنھوں نے اپنا حُلیہ تبدیل کر لیا اَب وہ خوابوں کا رُوپ دھار کر برآمد ہونے لگیں...... بالخصوص ایسے خوابوں کی صُورت میں جو

کسی آنے والے واقعے کی پیش گوئی ہوتے ...... ایسے خواب زیادہ تر بادشاہوں کو آتے، جن کے باتدبیر وزیر (بادشاہ کے منشا کے مطابق) اُن کی تعبیریں فراہم کردیتے۔شدہ شدہ خوابوں کا عمل دخل بھی کم ہُوا اور "اندر کی آوازیں" فنونِ لطیفہ میں منتقل ہو کر سُنائی دینے لگیں۔

جولین جینز کے اِس نظریے میں دِلچسپ بات یہ ہے کہ اُس نے تخلیقی عمل میں سب سے زیادہ اہمیت آواز (آہنگ) کو دی ہے۔ ہندوؤں نے تو اپنی دیو مالاؤں میں اِس بات کا اظہار بھی کیا تھا کہ کائنات کی تخلیق موسیقی سے ہُوئی تھی جبکہ مغربی فکر نے لوگوس (Logos) کے حوالے سے متکلّم لفظ کو ہمیشہ بہت اہمیت دی ہے۔ بہرحال فکر کے اس خاص زاویے نے متکلّم لفظ، آواز یا آہنگ ہی کو تخلیق کاری کے سلسلے میں ایک اہم محرک مانا ہے۔

تخلیقی عمل کی وضاحت کے معاملے میں ہر تخلیق کار نے شخصی تجربے کی بِنا پر اپنا ایک نظریہ تو پیش کیا ہے لیکن جہاں ایک ہی نظریے کے متعدّد عَلَم بردار پیدا ہوئے ہیں، وہاں اُس کے گِرد ایک مکتبِ فکر از خود ہی مرتب ہو گیا ہے۔ مثلاً جب کوئی تخلیق کار کہتا ہے کہ تخلیقی عمل کے دَوران میں اُس کی باگ ڈور کسی رُوحانی ہستی کے ہاتھوں میں چلی جاتی ہے، یا کوئی کہتا ہے کہ اُس کے اندر کوئی جنّ ہے جو تخلیقی عمل کے دَوران میں اُس پر قابض ہو جاتا ہے، یا کوئی ملکوتی نغمہ یا آہنگ اُسے اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، تو فکری سطح پر یہ تمام تجربات اسی بات پر منتج ہوتے ہیں کہ تخلیق کاری میں اہم ترین کِردار اُس عظیم ہستی کا ہے جو مظاہر کے عقب میں موجود ہے اَور جو تخلیق کار کو اپنے اظہار کے لیے آلۂ کار بناتی ہے۔ اِس نظریے کے مطابق تخلیق کاری کا عمل کشف و اِلہام کا عمل ہے اَور شاعر کی حیثیت تلمیذُ الرحمٰن کی ہے۔

تخلیقی عمل کے سلسلے میں دُوسرا مکتب مادّی جدلیات کا ہے جس کے مطابق تخلیق کشف و الہام کا نتیجہ نہیں، یہ معروضی دُنیا اَور اُس کے مسائل سے پھُوٹتی ہے۔ شعری مواد نہ تو پودے کی طرح زمین کے اَندر سے نکلتا ہے اَور نہ ہی آسمان سے ٹپکتا ہے: اصلاً یہ معاشرے کی پَیداوار ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ معاشرتی زِندگی میں جگہ جگہ معاشی سطح کے نشیب و فراز پَیدا ہو جاتے ہیں جو اُس استحصالی روایت کا شاخسانہ ہیں جس کا ایک تاریخی پس منظر بھی ہے۔ یہ نشیب و فراز معاشرتی زِندگی کی چادر پر پڑنے والی ایسی سلوٹیں ہیں جنھیں ہموار کرنا بہت ضروری ہے۔ جدلیات کا عمل، تھیسس اَور اینٹی تھیسس کے ٹکراؤ سے ہمیشہ سنتھیسس یا اِنضمام پر منتج ہوتا ہے اَور یہ عمل جاری رہتا ہے حتّٰی کہ سلوٹیں

ختم ہو جاتی ہیں اَور ایک بے جماعت معاشرہ وُجود میں آ جاتا ہے۔ تاہم اِن سلوٹوں کو دُور کرنے کے لیے دیگر عوامل کے ساتھ اَدب کا بھی ایک اَہم رول ہے۔ چونکہ اَدب عوام تک پہنچنے کا ایک اَہم ذریعہ ہے' اِس لیے اِسے بروئے کار لایا جائے تو معاشرتی سطح پر اُبھری ہُوئی سلوٹوں کو ہموار کرنا مشکل نہیں رہتا۔ غور کیجیے کہ مادّی جدلیات کے اِس مکتب نے تخلیق کاری کے عمل کو دیگر مقاصد کے حصُول کے لیے محض ایک ذریعہ جانا ہے اَور اس کی مقصُود بالذّات حیثیت کو اَہمیّت نہیں دی۔

تیسرا مکتب نفسیات والوں کا ہے۔ مادّی جدلیات والوں کے سامنے تو سب سے بڑا قضیہ طبقاتی نشیب و فراز کا تھا مگر نفسیات والوں کے پیشِ نظر سب سے بڑا مسئلہ ''اندر'' کی وہ سلوٹیں ہیں جنھیں دُور نہ کیا جائے تو اِنسان نفسیاتی بحران کی' اَور بعض اَوقات پاگل پَن کی زَد پر آ جاتا ہے۔ اِن سلوٹوں کو ہموار کرنے کے لیے نفسیات والوں نے دیگر عوامل کے ساتھ تخلیقی عمل کو بھی بہت اَہمیّت دی ہے۔ تاہم نفسیات کے مختلف نظریات کی چھُوٹ پڑنے سے نفسیاتی مکتبہء فکر میں بھی تخلیقی عمل کی اَہمیّت کو مختلف زاویوں سے نشان زد کیا گیا ہے۔ مثلاً فرائیڈ نے سائیکی کو تین۳ حصّوں پر مشتمل گردانا ہے۔ اِن میں سب سے بڑا اَور قدیم ترین حصّہ ID ہے جو جبلّتوں پر مشتمل ہے۔ یہ حصّہ لاشعوری ہے اَور انسان کو وِراثت میں ملتا ہے۔ اِنسان کے اَندر کی جبلّتیں (بالخصوص جبلّتِ حیات اَور جبلّتِ مرگ) اپنی فوری تسکین چاہتی ہیں اَور اس معاملے میں کسی تکلّف یا نقاب کو ناپسند کرتی ہیں۔ دراصل جبلّتیں جھجک یا حَیا سے کوئی سروکار نہیں رکھتیں' وہ خواہش کی ننگی صُورتیں ہیں۔ دُوسری طرف اِنسانی سائیکی کا ایک حصّہ سُپر ایغو ہے جو والدین سے حاصل کردہ اَثرات کا مرقع ہونے کے علاوہ ضمیر کا اِعلامیہ بھی ہے...... اِسے ہم ''سُوسائٹی کی آواز'' بھی کہہ سکتے ہیں جو جبلّتوں کی ننگی یلغار کو ناپسند کرتی ہے۔ عین درمیان میں اِنسانی ایغو ہے جو اِڈ اَور سُپر ایغو' دونوں کی زَد پر ہے۔ اِڈ' ایغو سے جبلّتوں کی تسکین کا تقاضا کرتا ہے اَور سُپر ایغو اُنھیں دبا دینے کی سفارش کرتا ہے۔ ایغو بے چارہ اَپنے اِن دونوں ''مہربانوں'' کو ناراض نہیں کر سکتا' لٰہذا تذبذب اَور اضطراب کی زَد پر آ کر' ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہونے لگتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں فنونِ لطیفہ اُسے سہارا دیتے ہیں اَور تخلیقی عمل کی مدد سے جبلّتوں کو ترفّع (Sublimation) کے عمل سے گزار کر' معاشرے کے لیے قابلِ قبول بنا دیتے ہیں۔ یہ فرائیڈ کا نظریہ ہے مگر آڈلر اِس طرح نہیں سوچتا۔ وہ کہتا ہے کہ سارا معاملہ تلافی یا

Compensation کا ہے۔ جب اِنسان خارجی زِندگی میں کسی حادِثے' معاشی بدحالی یا خرابیِ صحت کی شدت کے باعِث نارمل سطح سے نیچے گر پڑتا ہے تو اُس کے اَندر کا نظام' تلافی کا بندوبست کرتا ہے......آرٹ اَور اَدب اِس تلافی ہی کی صُورتیں ہیں۔ اِن دونوں کے مقابلے میں ژونگ کا کہنا ہے کہ اِنسان کے لاشعور کے عقب میں اُس کا اِجتماعی لاشعور ہے جو دراصل اُس کے نسلی اَور ثقافتی تجربات کا ایک گودام ہے۔ یہ تجربات، کمپیوٹر کے نظام کی طرح، نشانات کی گہری کھائیوں میں مقید ہوتے ہیں۔ ژونگ نے اُنھیں Archetypes کا نام دیا ہے۔ تخلیقی عمل کی کارفرمائی اِس بات میں ہے کہ تخلیق کار' ایک لمحہ' اِرتکاز میں' اِس چھپے ہوئے خزانے کو مَس کرے اَور پھر اِسے رنگ، سنگ، سُر یا لفظ میں منتقل کر کے پیش کر دے۔ اِن تینوں مکاتبِ فکر میں ایک یہ بات مشترک ہے کہ تخلیقی عمل اپنی خصوصی کارکردگی سے اَندر کی نفسیاتی سلوٹوں کو ہموار کرنے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔

تخلیقی عمل کے سلسلے کا چوتھا مکتبِ فکر "جمالیاتی" ہے۔ اِس مکتب سے کئی نام وابستہ ہیں جن میں کیرٹ، کروچے، کالنگ وُڈ اَور وِیکوز یادہ اَہم ہیں۔ جمالیاتی مکتبِ فکر کا مؤقف یہ ہے کہ تخلیقی عمل دراصل دو مراحل (اظہار یا Expression اَور ترسیل یا Communication) پر مشتمل ہے۔ تخلیق کاری کے دَوران میں خیال یا احساس تخلیق کار کے متخیّلہ میں صورت پذیر ہو کر مکمل ہو جاتا ہے۔ اِس عمل سے تخلیق کار کو جمالیاتی حَظ حاصِل ہوتا ہے۔ دُوسرا مرحلہ وہ ہے جب اَندر کی تکمیل یافتہ تخلیق آواز' سنگ' رنگ یا لفظ میں صورت پذیر ہوتی ہے۔ مگر یہ اصل تخلیقی عمل نہیں ہے۔ اِس کی حیثیت بہرحال ثانوی ہی رہتی ہے۔ سوال یہ ہے کہ جب تک خیال یا احساس کو ہیئت یا Form مہیّا نہ ہو' ہم کیسے کہہ سکتے ہیں کہ تخلیق کار کے اعماق میں واقعتہً کوئی تخلیقی عمل رُونما ہُوا بھی ہے کہ نہیں' اَور اگر رُونما ہُوا ہے تو کیا وہ سچّا تخلیقی عمل تھا یا محض شیخ چلّی کا ایک خواب! لفظ' رنگ' سنگ یا سُر میں منتقل ہونے پر ہی اُس کے سچ یا جھوٹ کے بارے میں کوئی حکم لگایا جا سکتا ہے۔ یہی معاملہ صُوفیانہ یا عارفانہ تجربے کے ساتھ ہے۔ جب تک صُوفی تخلیق کاری کے عمل سے اپنے رُوحانی تجربے کی تجسیم نہ کرے' یہ کہنا کیونکر ممکن ہے کہ اُس کا تجربہ کھرا اَور سچّا تھا! بعض لوگ صُوفی کی کرامات کو اُس کی میزان قرار دیتے ہیں۔ مگر اوّل تو ایک پہنچا ہُوا صُوفی، کرامات کو کمتر فعل سمجھتا ہے؛ دوم خود کرامات سے یہ کیسے ثابت ہوگا کہ وہ عارفانہ تجربے سے گزرا بھی ہے۔ عارفانہ تجربہ، کرامات کے عمل سے بالکل مختلف چیز ہے۔

شاید یہی وجہ ہے کہ ہندوؤں کے ہاں یوگی کے مقابلے میں ویدانتی کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔

جہاں جمالیاتی مکتبِ فکر نے ترسیل کے مقابلے میں اظہار کو تخلیقی عمل کا اصل جوہر قرار دیا ہے' وہاں اظہار اَور ترسیل کو مُساوی حیثیت دے کر' ایک دُوسرے سے مشروط قرار دینے کا نظریہ اُن لوگوں نے اپنایا ہے جنھیں ایم ایچ اَبرامز (M.H.Abrams) نے Expressive Theories کے نام لیواؤں میں شمار کیا ہے۔ اِس نظریے کے مطابق تخلیق کاری کا محرک باہر کا کوئی عُنصر نہیں' محرک خود شاعر کی ذات ہے۔ اِس نظریے کو زیادہ فروغ رُومانی شعرا کے ہاں مِلا جنھوں نے شاعر کی رُوح کی خارجی زندگی کے Images میں تجسیم کو اَہمیت بخشی۔ دُوسرے لفظوں میں رُومانی شعرا کے نزدیک تخلیقی عمل شاعر کے تصوّرات اَور محسُوسات کے خارجی اظہار کی ایک صوّرت ہے۔ شاعر کی ذات کو مرکزی اَہمیّت کا حامل قرار دینے کا یہ نظریہ صُورتیں بدل بدل کر درشن دیتا آیا ہے۔ بیسویں صدی میں اِس نے مظہریّت کے مکتبِ فکر کی صوّرت میں خود کو اُجاگر کیا۔ مظہریّت والوں کو شعور کے ناقدین بھی کہا گیا ہے اَور اُن کے مکتبِ فکر کو جنیوا سکول کا نام مِلا ہے۔ موّقف ان لوگوں کا یہ ہے کہ تخلیقی عمل دراصل شعری تجربے کی موجودگی یا Isness پر توجّہ مرکوز کرنے کا نام ہے۔ اُن کے مطابق تخلیقی عمل کے دَوران میں تخلیق کار' زماں و مکاں سے منقطع ہو کر' تمام و کمال ایک "لمحے" پر مرتکز ہو جاتا ہے۔ یوں اُسے اَشیا اپنی اصل ساخت میں دِکھائی دینے لگتی ہیں۔ اِس عمل کو اُنھوں نے Apoche کا نام دیا ہے جو تخلیق کار کے علاوہ اُس نقاد کو بھی حاصل ہوتا ہے جو ایک متوازی تخلیقی عمل کی مدد سے خود بھی اُس انوکھے تجربے سے گزرتا ہے جس سے تخلیق کار گزرا تھا۔

اِس مکتبِ فکر کے علی الرغم ایک وہ مکتب بھی قابلِ ذِکر ہے جس نے تخلیق کو نہ تو کسی عقبی قوّت یا Prime Mover کی عطا گردانا ہے اَور نہ ہی اُسے کسی سامنے کے مقصد کے تابع کیا ہے۔ گویا Push اَور Pull دونوں سے اُسے منقطع کر کے' خود کفیل اَور خود مختار جانا ہے اَور اُس کے اَجزائے ترکیبی کی بات کی ہے۔ مثلاً ارسطو نے المیے کے باب میں پلاٹ' کردار اَور ڈکشن وغیرہ کو تخلیق کا انفرا سٹرکچر قرار دے کر اُنھیں اَہمیت بخشی تھی اَور کانٹ نے تخلیق کاری کے سلسلے میں "مقصد" کو منہا کر کے' "بے مقصدیّت" کا ذِکر کیا تھا۔ تاہم اِس مکتبِ فکر کو اصل فروغ بیسویں صدی میں مِلا جب ایک طرف رُوسی ہیئت پسندوں اَور دُوسری طرف نئی تنقید والوں نے تخلیق کی فارم یا ہیئت کو اَہمیت بخشی

یعنی تخلیق کو خود مختار اَور خود کفیل قرار دے ڈالا۔ رُوسی ہیئت پسند کہتے تھے کہ تخلیق اُن لسانی پُرزوں کی ایک خاص کارکردگی کا نام ہے جن میں Rhyme اَور Rhythm زیادہ اَہم ہیں۔ تخلیق کاری اِس بات میں نہیں کہ کسی خیال یا امیج کو تخلیق میں ملفوف کر کے پیش کیا جائے، تخلیق کاری اِس بات میں ہے کہ تخلیق کو نامانوس یا Defamiliarise کر دیا جائے۔ دُوسری طرف نئی تنقید والوں نے کہا کہ تخلیق کے اَجزائے ترکیبی اُس کے لسانی پُرزوں کے بجائے وہ عناصر (مثلاً ابہام، تناؤ، رعایتِ لفظی، قولِ مُحال وغیرہ) ہیں جن کے ٹکراؤ سے معنی آفرینی کے عمل کو مہمیز لگتی ہے۔ اِن دونوں کے نزدیک اصل اَہمیت تخلیق کو حاصل ہے۔

بیسویں صدی میں تخلیقی عمل کی کارکردگی کو ساختیات اَور پسِ ساختیات کے مکاتب نے اپنے طور پر پیش کیا ہے۔ اِن مکاتب نے رُوسی ہیئت پسندوں اَور نئی تنقید والوں کی اِس بات کو تو مان لیا کہ تخلیق کا اَپنا ایک سٹرکچر ہوتا ہے مگر اِس بات کو تسلیم نہ کیا کہ تخلیق ایسی خود کفیل اَور خود مختار اکائی ہے جس کا اَپنے باہر کی دُنیا سے کوئی سروکار نہیں۔ ساختیات والوں کا مؤقف یہ تھا کہ تخلیق کا انفرا سٹرکچر محض بالائی سطح کے پُرزوں یا تخلیق کے عناصر کی کارکردگی تک محدود نہیں، وہ تخلیق کی ''گہری ساخت'' کی کارکردگی سے عبارت ہے۔ اِس گہری ساخت میں اُنھوں نے شعریات یا Poetics کی موجودگی کونشان زد کیا جو کوڈز اَور کنونشنز پر مشتمل ہونے کے باعث پوری اِنسانی ثقافت سے جُڑی ہُوئی ہے۔ تخلیقی عمل شعریات کے تخلیق میں منکشف ہونے کا نام ہے۔ گویا تخلیق ایک ایسا سٹرکچر ہے جو مصنف کے اِظہارِ ذات کا وسیلہ نہیں، شعریات کے منکشف ہونے کا نام ہے، اَور نقاد یا قاری کا کام یہ ہے کہ وہ شعریات کی کارکردگی پر ایک نظر ڈالے یعنی دیکھے کہ تخلیق، اِس عمل سے کس طرح مرتب اَور مدوّن ہو رہی ہے! اِس ضمن میں ساختیاتی فکر نے سوسیور کے اِس مؤقف سے فائدہ اُٹھایا کہ زبان کا سسٹم (یعنی لانگ) اُس کی گفتار یا پارول میں ایک برقی رَو کی طرح دَوڑ رہا ہوتا ہے۔ اگر یہ سسٹم منہا ہو جائے تو گفتار ''شور'' میں تبدیل ہو جائے۔ ساختیاتی مکتب نے کہا کہ شعریات ایک ثقافتی سسٹم کے طور سے تخلیق کے تار و پُود میں نہ صرف موجود ہوتی ہے بلکہ اپنی کارکردگی سے تخلیق کو صورت پذیر بھی کرتی ہے۔ قاری کا کام تخلیق کے پَرتوں کو باری باری اُتارنا اَور شعریات کی کارکردگی پر ایک نظر ڈالنا ہے...... یہ عمل بجائے خود تخلیقی عمل کا حصّہ ہے کیونکہ قاری اپنی قرأت سے تخلیق کی تخلیقِ مکرّر کر کے

دراصل تخلیق کو مکمل کرتا ہے۔

تخلیقی عمل کے بارے میں مختلف تخلیق کاروں نے اپنے اپنے تجربات کی بنا پر کیا کہا یا مختلف مکاتب نے تخلیقی عمل کے باب میں کیا کیا نظریات مرتب کیے' اِن کا ذِکر ہو چکا ہے۔ اَب یہ دیکھنے کی کوشش ہونی چاہیے' کیا یہ مختلف تجربات اور نظریات' باہم مل کر' ایک ساخت یا سٹرکچر بن بھی پائے کہ نہیں! اِس سلسلے میں ایک اہم نام گراہم ویلس کا ہے جس کے نظریات کو سامنے رکھ کر کیتھرین پیٹرک نے تخلیقی عمل کے سٹرکچر کو نشان زد کرنے کی کوشش کی تھی۔ کیتھرین پیٹرک نے لکھا تھا کہ تخلیقی عمل اصلاً چار مراحل یا Steps پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلا مرحلہ تیاری یعنی Preparation ہے؛ دُوسرا پرورش یعنی Incubation ہے؛ تیسرا تنویر یعنی Illumination؛ اور چوتھا مرحلہ تصدیق یا Verification ہے۔ "تیاری" سے کیتھرین پیٹرک کی مُراد وہ معلومات یا تاثرات ہیں جنھیں تخلیق کار باہر کی زندگی سے حاصل کرتا ہے اور جو ایک گورکھ دھندا سا بن کر اُسے بے بسی اور مُردنی میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ تب وہ اِس ساری لاینحل صورتِ حال سے منقطع ہو کر' زندگی کے دُوسرے معاملات میں کھو جاتا ہے یعنی اصل مسئلے کو بھول جاتا ہے۔ تیسرا مرحلہ وہ ہے جب بھولا ہُوا مسئلہ حل ہو کر' اُس کے سامنے آ جاتا ہے ...... یہ حل' اچانک ایک کوندے کی طرح آتا ہے اور تخلیق کار کے لیے انتہائی مسرّت کا باعث بنتا ہے۔ چوتھا مرحلہ وہ ہے جب تخلیق کار' اپنے تنقیدی شعور کی مدد سے تخلیق پر نظر ڈالتا ہے اور اُس کی نوک پلک سنوارتا ہے...... یہ مرحلہ بیک وقت تخلیق کا اِمتحان بھی ہے (کہ دیکھیں وہ سچی تخلیق ہے یا نہیں) اور تخلیقِ نو کا مرحلہ بھی کہ تخلیق کار اِس مرحلے سے گزرتے ہوئے اپنی تخلیق کے مدھم خطوط اور رنگوں کو روشن کر کے' اُنھیں اصل تجربے کے مطابق ڈھالنے کی کوشش کرتا ہے۔

غور کیجیے کہ تخلیق کاری کے اِن چاروں مراحل کا سامنا بعض مقدس ہستیوں کو بھی کرنا پڑا ہے۔ مثلاً گوتم کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ جب وہ زندگی کے "دُکھ" کے مسئلے کو حل نہ کر سکا تو "بڑ" کے سایے میں جا بیٹھا یعنی اپنی ذات کے اندر سمٹ گیا۔ پھر جب وہ خود میں پوری طرح کھو گیا' اور مسئلہ اُس کے ذہن سے محو ہو گیا تو اچانک ایک روز روشنی کے ایک کوندے نے اُسے سمادھی سے جگایا اور وہ اُس کوندے کی "تصدیق" کے لیے خلقِ خُدا کے درمیان جا پہنچا۔ یہ اور اِسی طرح کے دیگر واقعات تخلیقی عمل کے مختلف مراحل ہی کے مشابہ ہیں اور بتاتے ہیں کہ تخلیقی عمل اکہرا عمل

نہیں، یہ مختلف اَعمال یا مراحل سے عبارت ایک ساخت یا سٹرکچر ہے...... نہ صرف یہ بلکہ مراحل ایک خاص ترتیب میں نمودار ہوں تو تخلیقی عمل باثمر ثابت ہوتا ہے، ورنہ ضائع ہو جاتا ہے۔

آج سے کم و بیش پچیس[۲۵] برس پہلے میں نے ایک کتاب (تخلیقی عمل) لکھی تھی۔ اُس کتاب میں تخلیقی عمل کے سٹرکچر کو دریافت کرنے کی کوشش کی گئی تھی مگر یہ دریافت استخراجی عمل کے بجائے استقرائی عمل کی مدد سے کی گئی۔ استقرائی عمل کے دَوران میں مجھے محسوس ہُوا کہ ہر چند گراہم ویلس کی پیش کردہ تخلیقی عمل کے مراحل کی "ترتیب" اپنی جگہ درست ہے مگر اُس میں بعض مراحل نشان زد ہونے سے رَہ گئے ہیں اَور تخلیقی عمل کے بعض پرتوں کو اُجاگر نہیں کیا گیا: اُن مخفی پرتوں کو روشنی میں لانے سے تخلیقی عمل کی تفہیم زیادہ آسان ہو سکتی ہے۔

کتاب لکھتے ہوئے مَیں سب سے پہلے حیاتیات کی طرف متوجّہ ہُوا۔ میں دیکھنا چاہتا تھا کہ حیاتیاتی سطح پر تخلیقی عمل کا وظیفہ کس نوعیت کا ہے۔ میں نے دیکھا کہ "زِندگی" کی اوّلیں اینٹ خُلیہ یا Cell ہے اَور زِندگی کی بُوقلمونی اِس خُلیے کی کارکردگی ہی کا نتیجہ ہے: لہٰذا اصل تخلیقی عمل خُلیے کی کارکردگی کا جائزہ لینے ہی سے سامنے آسکتا ہے۔ جلد ہی مجھ پر اِنکشاف ہُوا کہ خُلیہ بجائے خود ایک کائناتِ اصغر ہے؛ اُس کے اَندر پروٹو پلازم ایک ایسے شجر کے مانند ہے جس کی شاخوں (یعنی کروموسومز) پر پھَل (یعنی جینز Genes) لٹکے ہوئے ہیں؛ اَور اصل تخلیق کاری جِین کے اَندر کہیں ہوتی ہے۔ جلد ہی میرے علم میں یہ بات آئی کہ جِین دو[۲] Acids یعنی نیوکلوایسڈ اَور ایمونو ایسڈ پر مشتمل ہے۔ نیوکلوایسڈ کے دو[۲] حصّے ہیں: ایک DNA، دُوسرا RNA؛ اَور DNA وُہ بلیو پرنٹ یا سِسٹم ہے جس کے مطابق ایمونو ایسڈ کی فیکٹریاں صُورت گری کرتی ہیں۔ کیا یہی تخلیقی عمل ہے جو DNA کے فراہم کردہ بلیو پرنٹ کے مطابق انجام پاتا ہے...... اُس وقت میرے پیشِ نظر سب سے بڑا سوال یہی تھا! چنانچہ میں سوچتا رہا، اگر خلیے کا تخلیقی عمل فقط یہی ہے تو پھر اِسے یونانی فلاسفہ کے نظریۂ نقل (مُراد Mimesis) کے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے جس کا لُبِّ لباب یہ تھا کہ نظر آنے والی حقیقت "اصل حقیقت" کی محض ایک نقل (عکس، نمائندگی، امیج) ہے؛ مگر پھر جلد ہی مجھے معلوم ہُوا کہ جِین کے اَندر بعض اَوقات ایک جَست بھی نمودار ہوتی ہے جو DNA کے بلیو پرنٹ کو بدل دیتی ہے...... حیاتیات نے اِس اچانک تبدیلی کو تقلیب یا Mutation کہا ہے۔

میرے لیے یہ بہت بڑا اِنکشاف تھا کہ زندگی نپے تلے قدموں سے چلتے چلتے اچانک ایک جَست بھی لگاتی ہے مگر کچھ پتا نہیں کہ وہ جَست کب لگائے گی اَور اُس جَست کی قوت کس قدر ہوگی! یہ تھی وہ بات جسے لے کر میں آگے بڑھا۔ میں نے دیکھنے کی کوشش کی، کیا انسانی زِندگی کے دیگر شعبوں میں بھی تخلیقی عمل کا یہی اَنداز کارفرما ہے! اپنی کتاب ''تخلیقی عمل'' میں جَست کی اِس کارکردگی کو اُجاگر کرنے کے لیے میں نے معاشرتی زندگی پر ایک نظر ڈالی جس نے قدیم زمانے سے اَب تک خود کو دُو صُورتوں میں نمایاں کیا ہے...... دائرے کی صورت میں یا پھر سیدھی لکیر کی صورت میں! جب معاشرہ دائرے میں گھومتا ہے' تاریخ کی نفی ہوجاتی ہے اَور فرد پس منظر میں چلا جاتا ہے' اَور زِندگی کا کارواں روایت کی گہری کھائیوں میں چلنے لگتا ہے۔ دُوسری طرف جب معاشرہ سیدھی لکیر پر چلتا ہے' تاریخ وجود میں آجاتی ہے اَور روایت کی حد بندیاں ٹوٹتی ہیں' اَور فرد آزاد ہو جاتا ہے۔ تاہم میں نے دیکھا کہ اِنسانی معاشرے کا پیٹرن کچھ اس قسم کا ہے کہ وُہ دائرے میں گھومتے گھومتے اچانک ایک جَست لگاتا ہے اَور دائرے کی جکڑ سے آزاد ہو کر' سیدھی لکیر پر چلنے لگتا ہے مگر مآل کار دوبارہ دائرے کا اَنداز اِختیار کر لیتا ہے...... یہ نیا دائرہ پہلے دائرے کے مقابلے میں زیادہ کشادہ ہوتا ہے اَور یہی معاشرے کا تخلیقی عمل بھی ہے مگر اِس میں اصل کارکردگی اُس جَست کی ہے جو دائرے کو کشادہ کرنے میں کامیاب ہوتی ہے اور جو ہمیشہ کسی نہ کسی غیر معمولی فرد یا گروہ کے ذریعے وُجود میں آتی ہے...... یہ فرد یا گروہ' ایک طرح کی تقلیب یا Mutation ہے جو ''دائرے میں گھومتے ہوئے سماج'' کے اَندر کہیں رُونما ہوتی ہے: مطلب یہ کہ نرگس ہزاروں سال تک اپنی بے نُوری میں لپٹی رہتی ہے مگر پھر اچانک کوئی دیدہ وَر پیدا ہو جاتا ہے جو ایک نئے زاویے سے ماحول کو دیکھنے لگتا ہے۔

تخلیقی عمل میں تقلیب کے اس مرحلے کو جب میں نے دیو مالا یا اَسطورہ پر منطبق کیا تو مجھے تخلیقی عمل کے ایک اَور مرحلے سے بھی آگاہی ہُوئی جو تقلیب سے ذرا پہلے نمودار ہوتا ہے۔ بے شک تقلیب اچانک نمودار ہوتی ہے لیکن اس اچانک وُرود سے پہلے ''طوفان'' کا ایک مرحلہ بھی آتا ہے جو بالآخر نراج (Chaos) یا بے ہیئتی پر منتج ہوتا ہے۔ اِس مرحلے کا احساس مجھے دیو مالا کی اُن کہانیوں سے ہُوا جو طوفان یا Flood کی کہانیوں سے موسوم ہیں اَور جو ہندوستان، سمیر یا مصر اَور کریٹ کی اَساطیر میں اتنی مماثلتوں کے ساتھ موجود ہیں کہ اُن کے عقب میں ایک پروٹو فلڈ متھ (Proto Flood Myth) کی

نشان دہی بہ آسانی کی جا سکتی ہے۔ اِن کہانیوں کا لُبِ لباب یہ ہے کہ نُوح یا منو یا منیز یا مائی نوس کی کشتی ایک بیج کی طرح تھی جس میں زِندگی کے سارے عناصر جمع ہو گئے تھے۔ بیج ایک طوفانی سمندر کے تھپیڑے سہہ رہا تھا، گویا وُہ اپنے سخت چھلکے کو نرم کر رہا تھا۔ پھر ایک وقت ایسا آیا کہ چھلکا ٹوٹ پھوٹ گیا یعنی نراج یا بے ہیئتی کا عالم وُجود میں آ گیا اَور تب اُس بے ہیئتی میں سے ''زِندگی'' ایک جَست بھر کر سامنے آ گئی جس سے ایک نئے عالم کا ظہور ہُوا۔ یُوں مجھے محسُوس ہُوا کہ تخلیقی عمل میں ''تقلیب'' سے پہلے ''نراج'' کا مرحلہ لازمی طور پر آتا ہے۔

اَساطیر کے مطالعے کے بعد میں تاریخ کے مَیدان میں تخلیقی عمل کے مندرجہ بالا پیٹرن کی توثیق کا طالب ہُوا۔ میں نے دیکھا کہ تاریخ' نپے تلے قدموں کے بجائے اپنا سفر چوکڑیوں میں طے کرتی ہے۔ مثلاً ۶۰۰ ق م کے لگ بھگ اِس نے ایک ایسی ہی چوکڑی بھری تھی جس سے ایک نئی دُنیا وُجود میں آ گئی تھی، مگر اِس جَست سے پہلے کئی سَو برس کا طوفانی دَور آیا تھا جس میں بحیرۂ رُوم کے جزیروں' عراق کے کوہستانی علاقوں اَور لیبیا کے ریگستانوں سے یاجوج ماجوج نکل آئے تھے جنھوں نے بڑی بڑی سلطنتوں کی اینٹ سے اینٹ بجا دی تھی۔ اِسی دَوران میں آریاؤں نے ایشا کے ''جوفُ الارض'' سے نکل کر ہندوستان کی دراوڑی تہذیب کے پرخچے اُڑائے اَور سائبیریا کے خانہ بدوشوں نے چین کی چاؤ سلطنت کو لرزہ براَندام کر دیا۔ اِس سارے دَور کے بعد (جو دراصل طوفان کا مرحلہ تھا) زَردشت' بُدھ' کنفیوشس اَور ارشمیدس اَور سقراط' افلاطون اَور اَرسطو ایسی خلّاق ہستیوں کا جنم ہُوا جنھوں نے دُنیا کو ایک نیا مدار عَطا کر دیا۔ اَصلاً یہ تقلیب کی ایک صورت تھی۔ دُوسری تخلیقی جَست نشاۃُ الثانیہ کی تھی جس نے پندرھویں صدی عیسوی کو ایک نئی تقلیب سے آشنا کیا مگر اِس سے قبل ایک ہزار برس کا تاریک دَور بھی گزرا تھا جس کا پہلا حِصّہ ''اِنجماد'' اَور دُوسرا شکست و ریخت کا تھا۔ چنانچہ مجھ پر اِس بات کا اِنکشاف ہُوا کہ نراج کے بھی دراصل تین ۳ حِصّے ہیں۔ پہلا جب ''اِنجماد'' طاری ہو جاتا ہے؛ دُوسرا جس میں عناصر ایک دُوسرے سے ٹکراتے ہیں؛ اَور تیسرا' بے ہیئتی کا دَور ہے جس میں عناصر کی الگ الگ پہچان معدوم ہو جاتی ہے: تب اُس بے ہیئتی کے عالم میں سے ایک نئی ہیئت جَست لگا کر باہر آ جاتی ہے۔

تاریخ کے اِس عمل میں تیسری مثال بیسویں صدی کی ہے جس میں مغربی تہذیب عروج پر پہنچنے کے بعد اِنجماد کی نذر ہُوئی۔ پھر شکست و ریخت کا دَور آیا...... یہ شکست و ریخت بالائی سطح پر دو ۲

عظیم اَور متعدّد چھوٹی چھوٹی جنگوں میں اَور داخلی سطح پر معاشرتی قدروں کے اِنحطاط کی صورت میں نمودار ہُوئی حتّٰی کہ ایک طرح کی بے ہیئتی کا عالَم وُجود میں آ گیا جسے دیکھ کر مغرب کے مفکّرین بھی محسُوس کرنے لگے کہ نظم و ضبط کی کوئی صورت باقی نہیں رہی۔ تب اُس بے ہیئتی سے ایک نئی تقلیب کے آثار ہوَیدا ہوئے۔ ایلون ٹافلز نے اِسے تیسری لَہر یا Third Wave کا نام دیا ہے، بعض نے اِسے نیا عالمی نظام یعنی New World Order کہا ہے اَور بعض دُوسروں نے اِسے ایک نئی ساخت سے موسوم کیا ہے جو مرکز کے بجائے بے مرکزیت سے عبارت ہوگی۔ ۱۹۷۰ء میں ''تخلیقی عمل'' لکھتے ہوئے مجھے محسُوس ہُوا تھا کہ طبیعیات، علمُ الانسان، نفسیات اَور دُوسرے علوم کے ذریعے جو اِنکشافات ہو رہے تھے، وہ بالآخر ایک نئے زاویۂ نگاہ پر منتج ہوں گے؛ مگر اَب بیسویں صدی کے آخری ایام میں یہ زاویۂ نگاہ زیادہ واضح ہو گیا ہے اَور صاف نظر آنے لگا ہے کہ یہ تقلیب کی ایک ایسی صورت ہے جس سے ایک نئے دَور کا آغاز ہونے لگا ہے۔ میں نے اِس نئے دَور کے بارے میں اپنے ایک مضمون ''اِکیسویں صَدی'' میں لکھا ہے کہ اُنیسویں صدی سے بیسویں صدی کے نصفِ اوّل تک کا زمانہ، بڑی بڑی منظم سلطنتوں کا دَور ہونے کے باعث ''نظم'' کے مشابہ تھا جس کا ہر مصرع بلکہ ہر لفظ پُوری نظم میں اِس طَور فِٹ ہوتا ہے جیسے مشین میں پُرزے فِٹ ہوتے ہیں؛ مگر بیسویں صدی کا نصفِ آخر، غزل کے مشابہ نظر آنے لگا ہے جس کے مختلف اَشعار میں ایک صَوتی ربط یا Mood کے علاوہ کوئی معنوی ربط نہیں ہوتا......مطلب یہ کہ غزل کا کوئی ایک مرکز نہیں ہوتا، یہ متعدّد مراکز کو گویا ہار میں پرو کر پیش کرتی ہے نیز اِس کے مختلف اَشعار کے درمیان، عدم تسلسل یا discontinuity کا ہمیشہ احساس ہوتا ہے۔ ویسے بھی لفظ ''نظم''، نظم و ضبط کا اِعلامیہ ہے اَور لفظ ''غزل'' سے غزال اَور پھر اُس کی چوکڑیوں کی طرف دھیان جاتا ہے۔ چنانچہ جو تیسری لَہر نظر آنے لگی ہے، اُس میں سلطنتیں ٹوٹ کر ایک ایسی نئی ساخت میں بدل رہی ہیں جو بے مرکز ہوگی۔ اِس کا ثبوت بینُ الاقوامی کارپوریشنیں ہیں جن کا مرکزی دفتر کسی ایک ملک کی سَرزمیں پر نہیں اَور جو آکاس بیل کی طرح (یعنی جڑ کے بغیر) پوری دُنیا پر چھا رہی ہیں۔ عالمی تہذیب کے بعض دیگر آثار بھی ہوَیدا ہیں۔ آج کی ڈِش انٹینا تہذیب نے دُنیا کے موسموں کی جانکاری تک کو ایک ڈھیلی ڈھالی اِکائی میں تبدیل کر دیا ہے اَور زبانوں، ملبوسات اَور رہن سہن کے آداب تک کو ایک ایسی ساخت عطا کر دی ہے جس میں مختلف ممالک کے

کلچر اپنی انفرادیت کو برقرار رکھنے کے باوجود ایک عالمی کلچر کا حصہ بن رہے ہیں۔ کرۂ ارض ہی نہیں، کائنات اور زندگی کے بارے میں بھی ایک نیا زاویۂ نگاہ اُبھر رہا ہے جو سابقہ "مرکزیت" کی جگہ کمپیوٹر ایسی "لامرکزیت" کو اہمیت دے رہا ہے۔ پورا منظرنامہ ہی تبدیل ہو گیا ہے۔ غور کیجیے، کیا یہ تقلیب کی صورت نہیں!

مختلف علوم اور قواعد کے مطالعے سے میں نے "تخلیقی عمل" کی جس ساخت کا نظارہ کیا، وہ فنونِ لطیفہ میں بھی کارفرما تھی۔ میں نے دیکھا کہ (ادب سمیت) فنونِ لطیفہ کے تخلیقی عمل میں پہلا مرحلہ وہ ہے جس میں تصادم کا آغاز ہوتا ہے۔ کیتھرین پیٹرک نے اسے معلومات حاصل کرنے کا دور کہا تھا مگر میں نے محسوس کیا کہ انسانی سائیکی ایک حوض کی طرح ہے جس کی سطح پر حسیات کی مدد سے حاصل کردہ تاثرات ہمہ وقت گر رہے ہوتے ہیں اور تنکوں اور پتوں کی طرح تیرتے دکھائی دیتے ہیں جبکہ حوض کی تہ میں پہلے سے لاکھوں برسوں پر پھیلے ہوئے انسانی تجربات پر مشتمل مواد موجود ہوتا ہے یعنی وہ تجربات جو ہر چند کہ عصری تجربات ہی کی صورت میں انسانی سائیکی میں آ گرے تھے مگر پھر اُس کی تہ میں بیٹھ گئے تھے۔ تخلیق کار کی زندگی میں تخلیق کا لمحہ اُس وقت نمودار ہوتا ہے جب کوئی واقعہ کسی چٹان کی صورت سائیکی کے حوض میں اچانک آ گرتا ہے اور حوض میں ایک ایسا طوفان آ جاتا ہے کہ سطح کا مواد تہ کے مواد سے ٹکرا کر ایک گرداب آسا صورت میں ڈھل جاتا ہے۔ اِس کی بہترین مثال اَمرت منتھن کی کہانی ہے جس کے مطابق اَمرت یا آبِ حیات حاصل کرنے کے لیے دیوتاؤں (مثبت عناصر) اور راکھشسوں (منفی عناصر) نے مل جل کر دودھ کے سمندر کو بلویا تھا اور پھر جب دودھ بے ہیئت ہو گیا تھا تو اُس میں سے "ماکھن" ایک جست کے ساتھ اچانک نمودار ہو گیا تھا۔ گویا تخلیقی عمل میں پہلا مرحلہ طوفان کا ہے جس میں عناصر ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں، پھر بے ہیئتی کا مرحلہ آتا ہے جسے ارتکاز، مراقبے، خود فراموشی یا Incubation کا دور کہنا چاہیے اور پھر جست کا مرحلہ جو اصلاً تقلیب کی ایک ایسی صورت ہے جس میں تخلیق ایک منفرد اور انوکھے وجود میں ڈھل کر نمودار ہوتی ہے۔ اِس کے بعد تخلیقِ مکرر کا دور ہے جس میں قاری عملِ معکوس میں مبتلا ہو کر نراج کے اُس عالم تک رسائی پاتا ہے جس میں سے تخلیق ایک زقند لگا کر باہر آ گئی تھی۔ عہد نامۂ قدیم میں لکھا ہے کہ خداوند نے کائنات کو تخلیق کرنے کے بعد اِس پر ایک نظر ڈالی اور کہا: "اچھا ہے" "اچھا ہے" کہنا

اَصلاً قرأت کا عمل ہے اَور خود شناسی کے زُمرے میں آتا ہے مگر خود شناسی کا یہ عمل تخلیق کاری سے ہٹ کر کوئی عمل نہیں، یہ تخلیق کاری ہی کا حِصّہ ہے ...... یہ دراصل تخلیقی عمل کو مکمل کرتا ہے کیونکہ جب تک تخلیق کار تخلیق میں ظاہر ہونے کے بعد اپنی دونوں حیثیتوں کا اِدراک کر کے، تخلیقی عمل کو ایک اکائی کے طور پر محسوس نہیں کرے گا تخلیق لخت لخت حالت میں رہنے کے باعث نامکمل ہی رہے گی۔ حقیقت یہ ہے کہ قرأت کا عمل صارِف یا خوشہ چیں کی کارکردگی کا عمل نہیں، یہ تخلیقی عمل کا اَہم حِصّہ ہے۔

بے شک تخلیقی عمل میں آہنگ کو بڑی حیثیت حاصل ہے مگر یہ آہنگ کوئی غیر اَرضی شے یا ہستی نہیں جو تخلیق کار کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے، یہ وُہ آواز ہے جو تخلیق کار کے اَندر کی تخلیقی مشین کے چلنے سے پیدا ہوتی ہے اَور پھر کچّے مواد کو منقلب کرنے میں کامیاب ہوتی ہے۔ یہ سارا کچّا مواد تخلیق کار کے بطون میں موجود ہوتا ہے مگر جب وہ کسی حادِثے، سانحے یا کرب یا (موجودی فلاسفہ کی زبان میں) کسی Crisis سے گزرتا ہے تو اُس کے اَندر گویا صُورِ اِسرافیل جاگ اُٹھتا ہے جو اَصلاً اُس کی تخلیقی مشین کے چلنے کی آواز ہے۔ یہ آواز سب سے پہلے صُورتوں کو توڑتی ہے، اُن کے ریزوں کو باہم آمیز کرتی ہے، اُن کا ایک ملغوبہ بناتی ہے اَور پھر اُسے نئی صُورتوں میں ڈھال دیتی ہے۔ اصل چیز صُورِ اِسرافیل ہے جو بیک وقت توڑتا بھی ہے اَور تخلیق بھی کرتا ہے بلکہ یہ خالق اَور تخلیق کی دُوئی سے ماورا ایک ایسا تفاعل ہے جس کا ایک رُخ "غائب" اَور دُوسرا "ظاہر" کی طرف ہے ...... ایک رُخ مجسّم بے ہیئتی اَور دُوسرا مجسّم "ہیئت" ہے۔ یہی آواز یا آہنگ یا نغمۂ تخلیق کا مواد بھی ہے اَور مواد کی ایک نئی صورت گری بھی! تاہم مجموعی اعتبار سے دیکھیں تو تخلیقی عمل ایک ساخت ہے جس کا پیٹرن تقلیب کی وَقتاً فوقتاً کارفرمائی سے اپنا رنگ بدلتا رہتا ہے۔ ہر بار اِس ساخت میں ایک نیا رنگ شامل ہوتا ہے جس سے ایک نئی شعری تخلیق، نیا تصویری پیکر یا مجسّمہ یا ایک نئی دُنیا وُجود میں آجاتی ہے۔ پھر یہ ساخت اگلی تقلیب کا اِنتظار کرنے لگتی ہے ...... ایک ایسی تقلیب جو سارے منظر نامے کو ایک نیا مدار عطا کر دیتی ہے ...... یہ سلسلہ جاری ہے اَور ہمیشہ جاری رہے گا۔

میں نے اپنی کتاب تخلیقی عمل (۱۹۷۰ء) میں اِستقرائی اَنداز کی مدد سے تخلیقی عمل کی جو ساخت پیش کی، اُسے میں نے حیاتیات، سُوسائٹی، متھ اَور تاریخ کے مطالعے سے مرتّب کیا تھا۔ پھر میں نے اُس کا اِطلاق فنونِ لطیفہ پر کیا۔ ۱۹۹۵ء تک آتے آتے اُس ساخت کی کارکردگی مجھ پر مزید واضح ہوئی۔ پچھلے دِنوں

تخلیقی عمل کے بارے میں اُٹھائے گئے ایک سوال کا جواب دیتے ہُوئے میں نے جو باتیں کہیں، وہ تخلیقی عمل کے بارے میں میرے تازہ تریں مؤقف کو پیش کرتی ہیں؛ لہٰذا اِس مضمون کا خاتمہ اُنھیں باتوں کے اظہارِ مکرّر پر کرتا ہُوں:

اَدب کے تخلیقی عمل میں تین کردار (تخلیق کار، تخلیق اَور قاری) حصّہ لیتے ہیں ...... عام تاثر تو یہ ہے کہ تخلیق کار ایک کاریگر کی طرح کچّے مواد سے کوئی نئی اَور اَنوکھی چیز بناتا ہے جس کی قیمت کا تعیّن اُس کا قاری یا صارف کرتا ہے، مگر حقیقت یہ ہے کہ تخلیق کار اَور اُس کی تخلیق کا رِشتہ وہ نہیں جو ایک کاریگر اَوَر اُس کی تخلیق کردہ شے میں ہوتا ہے؛ یہ وہ رِشتہ ہے جو گرامر یا لسانی سسٹم کا، تحریر سے ہے! سوسیور نے کہا تھا کہ پارول (یعنی گفتار یا تحریر) میں لانگ جذب ہوتی ہے: اگر یہ لانگ سسٹم کے طور پر موجود نہ ہو تو تحریر مہمل ہو جائے گی مگر پارول کے مظاہرے کے بغیر یہ نظر نہیں آ سکتی، ثابت بھی نہیں ہو سکتی۔ دُوسرے لفظوں میں خود اپنے "ہونے" کا اِثبات کرنے کے لیے لسانی سسٹم مجبور ہے کہ اپنے گرد پارول کا ایک پیچ دَر پیچ نظام کھڑا کرے۔ اِس بات کا اطلاق پوری کائنات پر بھی ہو سکتا ہے۔ حقیقتِ اُولیٰ، کثرت کے مظاہر میں اپنے ہونے کا ثبوت دیتی ہے؛ اِسی لیے کثرت کا عالَم فریبِ نظر نہیں ...... یہی رِشتہ اَدب کے خالق کا، اُس کی تخلیق سے ہے: لہٰذا اَدب تخلیق کرتے ہوئے مصنف اپنے سے الگ کوئی چیز تخلیق نہیں کرتا، وہ خود کو تخلیق میں منقلب کر کے اپنی پہچان کراتا ہے۔ کچھ یہی حال تخلیق کار اَوَر قاری کے باہمی رِشتے کا ہے۔ اَدیب خود اَپنی تخلیق کا پہلا قاری ہے؛ وہ بیک وقت قاری بھی ہے اَور تخلیق کار بھی ...... وہ تخلیق کے بے نام، بے رنگ اَوَر بے ہیئت کچّے مواد کو رنگوں اَوَر صُورتوں میں ڈھال کر دراصل اُس مواد ہی کی پہچان کراتا ہے۔ شاعر اِسی لیے تلمیذُ الرحمٰن ہے کہ وہ کائناتی سطح کے تخلیقی عمل ہی کا تتبع کرتا ہے اَور کثرت کی حامل کائنات کے علی الرغم فنی سطح پر ایک کائناتِ دیگر کو وُجود میں لاتا ہے۔ رہی تخلیق تو اُس کی کارکردگی بھی غیر معمولی ہے۔ جب مصنف، تخلیقی عمل کے دَوران میں نراج (Chaos) کے مرحلے سے گزرتا ہے تو خالق اَور تخلیق کی دُوئی ختم ہو جاتی ہے۔ تب تخلیق کاری کا عمل مصنف کی گرفت سے آزاد ہو کر، خود "تخلیق" کے ہاتھوں میں چلا جاتا ہے۔ گویا تخلیق ایک طرح کے کیمیاوی عمل میں ڈھل کر، خود کفیل ہو جاتی ہے؛ وہ اپنے لیے خود راستہ تراشنے لگتی ہے۔ صحرا نوردوں کا کہنا ہے کہ جب صحرا میں کوئی راستہ بھول جائے تو اُسے اُونٹنی کی مہار کو ڈھیلا چھوڑ دینا چاہیے تاکہ اُونٹنی خود راستہ تلاش کرے۔ اِسی طرح جب اَدیب تخلیق کاری کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے تو مہار اُس کے ہاتھ سے نکل جاتی ہے اَور تخلیق خود مختار ہو کر آگے بڑھنے لگتی ہے مگر یہ بہرحال ایک لمحہ ہے جس کے فوراً بعد تخلیق کار کے اَندر کا قاری تخلیق کاری کے عمل

میں شامل ہو جاتا ہے: وہ بیک وقت حقیقت کے دونوں رُخوں کو دیکھنے پر قادر ہوتا ہے یعنی اُس رُخ کو بھی جو بے نام، بے رنگ اَور بے ہیئت ہے اَور اُس رُخ کو بھی جو رنگوں اَور شبیہوں میں ڈھل کر صورت پذیر ہو رہا ہوتا ہے۔

"قاری" باہر کی کوئی ہستی نہیں، وہ تخلیق کار ہی کا منقلب رُوپ ہے۔ اُس کا سب سے بڑا کام اُس "زخم" کو باقی رکھنا ہے جو تخلیقی عمل کے پہلے ہی وار سے حقیقت کے بدن پر لگا تھا۔ اُسے آپ Rupture یا شِگاف یا کھڑکی، کچھ بھی کہہ سکتے ہیں جس میں سے تخلیقی مواد بہہ کر صورت پذیر ہوتا ہے یا جس میں تخلیق کار تخلیق کے لاوے کو محسُوس کر پاتا ہے اَور اُس پر حالتِ جذب طاری ہو جاتی ہے۔ موجودیّت والوں کا کہنا ہے کہ اِس نظارے سے ناظر پر بے معنویّت کا عالَم چھا جاتا ہے اَور وہ متلی کی کیفیّت اَور اِکلاپے کے کرب انگیز احساس کی زَد پر آجاتا ہے؛ لیکن تخلیقی عمل میں یہ نظارہ حالتِ جذب کا باعِث ہے۔ فلسفی اَور سائنس دان، اپنے اپنے اَنداز میں اِس "زخم" کو مندمل کرنا یا "شگاف" کو بھر دینا چاہتے ہیں تاکہ یکتائی بحال ہو سکے؛ مگر تخلیق کار اس زخم کو باقی رکھنا چاہتا ہے تاکہ تخلیق کاری کا وہ عمل جاری رَہ سکے جو اَصلاً وَحدت کے کثرت میں منقلب ہونے کا مسلسل وظیفہ ہے: اُس کے نزدیک یہ کائنات فریبِ نظر نہیں ہے ..... اُس کا وُجود حقیقی بھی ہے اَور ناگزیر بھی؛ اگر اَیسا نہ ہو تو پھر حقیقت کا اوّلیں رُخ نظروں سے اوجھل ہی رہے۔ تاہم اِس ایک بات کی وضاحت، بہ تکرار ضروری ہے کہ تخلیقی عمل کے دَوران میں تخلیق کار کا وہ منقلب رُوپ ہی زخم، شِگاف یا کھڑکی کو کُھلا رکھنے کا فریضہ انجام دیتا ہے جسے قاری کا نام مِلا ہے۔

(۱۹۹۷ء)

تخلیقی عمل کا مرحلہ وار سلسلہ

ہماری اِس کائنات کی اِبتدا ''کُن'' کی آواز سے ہُوئی جو اَصلاً ایک حکم تھا یعنی جب ''ہو جا'' کہا گیا تو وہ ہو گئی؛ لیکن اِس ہونے کا دَورانیہ کئی مراحل پر مشتمل تھا۔ پہلا مرحلہ اُس مختصر ترین ''نقطے'' کی نمُود کا تھا' جس سے ایک معمولی ذرّہ بھی کروڑوں گُنا بڑا ہوتا ہے...... یہ مختصر ترین ''نقطہ'' جرثومے کی طرح اپنا ایک تخلیقی جوہر رکھتا تھا۔ طبعیات کی جدید ترین تحقیقات کے مطابق اس نقطے کا دُوسرا مرحلہ وہ تھا جب یہ اچانک سُوج کر' ایک سَو ساٹھ[۱۶] ٹریلین کلومیٹر جگہ پر محیط ہو گیا۔ تیسرا مرحلہ وہ تھا جب یہ سُوجا ہُوا نقطہ اچانک پھٹ پڑا اَور یہ کائنات وُجود میں آ گئی مگر اِس کے بعد بھی مراحل کا سلسلہ جاری رہا۔ پہلے چار[۲] لاکھ برس کا مرحلہ تو روشنی کے سِوا اَور کسی شے کا مظہر نہیں تھا۔ اِس کے بعد بیس[۲] کروڑ سال کا وہ دورانیہ تھا جس میں کائنات گہرے اَندھیرے میں ڈوب گئی مگر اُس گھٹا ٹوپ اَندھیرے کے بطن میں ہمارے سُورج سے سَو سَو گُنا بڑے ستارے وُجود میں آئے جو ہائیڈروجن اَور ہیلیم (Helium) میں ملفوف تھے۔ اِس سے اگلا مرحلہ وہ تھا جب بڑے بڑے ستارے' ریزہ ریزہ ہو گئے اَور اُن کی جگہ چھوٹے چھوٹے اَن گنت روشن ستاروں نے لے لی۔ تب پُوری کائنات' ایک بار پھر منوّر ہو گئی؛ مگر اَب روشنی ایک بے ہیئت' بے صُورت سلسلے کی طرح نہیں تھی' چمکتے ہوئے ستاروں میں اُس کی تجسیم ہو گئی تھی: گویا روشنی کو ہیئت عطا ہو گئی تھی۔

اِنسان کا تخلیقی عمل بھی اِس کائناتی تخلیقی عمل ہی کے مشابہ ہے۔ یہاں بھی احساس کی بے ہیئت' بے صُورت رقیق یا دُھندلی حالت سے اِبتدا ہوتی ہے اَور پھر بتدریج اِس کی تجسیم ہوتی جاتی ہے۔

بظاہر تخلیق ایک کوندے کی طرح نازل ہوتی ہے مگر تخلیق کاری کے وظیفے کا بغور جائزہ لیا جائے تو یہ ایک زنجیر کی طرح دِکھائی دیتی ہے جس میں احساس' امیج' خیال اور لفظ' اسی ترتیب سے جستوں میں نمودار ہوتے ہیں۔ تخلیق کاری میں بنیادی کردار "احساس" کا ہے جو پختہ ہوتے ہی اپنے لیے ہیئت کا مطالبہ کرتا ہے تاکہ نظر آسکے۔ ویسے بھی "احساس" اور "امیج" میں محض مدارج کا فرق ہے۔ ارسطو نے کہا تھا کہ امیج اصلاً احساس کی ایک مدھم سی تصویر ہے۔ گویا احساس کو جب صورت عطا ہوتی ہے' وہ امیج کہلاتا ہے۔ "احساس اور امیج" کے اس مرکب کے بعد اگلا مرحلہ خیال (Idea) کی نمود کا ہے۔ لفظ Idea 'یونانی Ideon سے مشتق ہے: Ideon کا مطلب بھی امیج ہے۔ گویا امیج اور خیال بھی' احساس اور امیج کی طرح' ایک ہی سکے کے دو رُخ ہیں۔ اس سے اگلا مرحلہ "لفظ" کا ہے۔ صورت یہ بنتی ہے کہ پہلے "احساس اور امیج" باہم مربوط نظر آئے' پھر "احساس' امیج اور خیال" کا ربطِ باہم دِکھائی دیا' اس کے بعد جب "لفظ" کی باری آئی تو صاف نظر آیا کہ یہ بھی "احساس' امیج اور خیال" کے مرکب سے جُڑا ہُوا ہے۔ کون نہیں جانتا کہ اوّل اوّل خود لفظ بھی ایک متخیلہ تھا...... نقشی یا تصویری زبان یعنی Hieroglyphics اس کا ثبوت ہے: البتہ وقت کے ساتھ ساتھ تصویروں کے کنارے بھُرتے چلے گئے اور اب وہ فقط علامتی حرُوف کی صُورت میں باقی ہیں۔ تاہم لفظ کے ابتدائی نقوش اسے تصویر ہی کی بدلی ہُوئی صُورت ثابت کرتے ہیں۔ اس ساری وضاحت کا لُبِ لباب یہ ہے کہ جہاں ایک طرف احساس کا بے ہیئت اور بے نام اُبھار ہے' وہاں دُوسری طرف ہیئت اور معنی کی نمود بھی ہے۔ تخلیق کاری بجز اس کے اور کیا ہے کہ یہ اپنی جست کے دوران میں احساس کو منقلب کر کے "صُورت" عطا کر دیتی ہے۔ تخلیق کاری کے اِس پیٹرن کو سامنے رکھا جائے تو پھر اُن لوگوں کی اِس بات میں کیا وزن رہ جاتا ہے کہ وضاحتی' شفاف بیانیے اور گہرے اسلوب میں بھی اعلیٰ درجے کی تخلیق کاری ممکن ہے...... شفاف اور راست بیانیہ اَنداز تو ایسے ہی ہے جیسے کوئی شیشے کی کھڑکی میں سے سامنے کے منظر کو دیکھے جبکہ تمثیلی' استعاراتی اور علامتی اَندازِ بیاں ایسے ہے کہ جیسے کوئی شیشے میں سے براہِ راست دیکھنے کے بجائے' آئینے میں دیکھے اور اُس منظر کو سامنے پائے جو اُس کے اپنے عقب سے آئینے میں منعکس ہو رہا ہے...... دونوں میں فرق محض براہِ راست دیکھنے کے بجائے آئینے میں دیکھنے ہی کا نہیں' فرق اس بات کا بھی ہے کہ شیشے کے آر پار دیکھنے سے خود ناظر کی شبیہ منظر میں

موجود نہیں رہتی جبکہ آئینے میں دیکھنے والے کو عقبی دیار کے ساتھ خود اپنی شبیہ بھی دکھائی دیتی ہے...... مطلب یہ کہ کسی منظر سے اپنی ذات کے داخلی منطقے کو منہا کر دینے سے حسابی، وضاحتی اور منطقی صورتِ حال ہی سامنے آتی ہے لیکن جب ناظر، خود منظور کا حصّہ بن جائے تو ناظر کی تہ در تہ ذات بھی منظور میں جذب ہو کر، اُسے ایک تخلیقِ نَو کا مظہر بنا دیتی ہے...... تخلیق کاری کا یہ اَنداز شفّاف، وضاحتی اور منطقی اَندازِ بیاں کی حامل تحریروں کے نصیب میں کہاں!

جیسا کہ اُوپر ذِکر ہُوا، تخلیقی عمل ایک ایسی زنجیر ہے جس میں احساس، متخیلہ، خیال اَور لفظ اِسی ترتیب سے نمودار ہوتے ہیں۔ "احساس" اُس زنجیر کی اوّلیں گرہ ہے مگر بعض اَوقات احساس کے اَندر ایک طرح کا تلاطم بھی بیدار ہو جاتا ہے اَور وہ "جذبے" کے خروش کا مظاہرہ کرنے لگتا ہے جس سے تخلیقیت کے عمل میں ناہمواری آجاتی ہے۔ ویسے دیکھا جائے تو احساس (Feeling) اَور جذبے (Emotion) میں محض مدارج کا فرق ہے...... دونوں ایک ہی شے ہیں؛ فرق یہ ہے کہ جب تک "احساس" لطیف سے لمس کا حامل ہے، وہ "احساس" ہے لیکن جب یہی احساس ایک تُند بہاؤ، تشنج اَور گدلاہٹ کا مظاہرہ کرنے لگے تو "جذبہ" کہلائے گا۔ شاعری میں احساس کا کام اپنے لطیف لمس کا مظاہرہ کرتے ہوئے "متخیلہ" اَور پھر "خیال" میں ڈھلنا ہے۔ اگر وہ گاڑھا اَور متلاطم ہو کر، جذبے میں منتقل ہو جائے تو اِس سے تخلیق کاری کے عمل میں خلل پیدا ہو جاتا ہے۔

اُردو اَدب کو جذباتی خروش وَرثے میں مِلا ہے۔ ہم طبعاً جذباتی لوگ ہیں۔ ہمارے ہاں ہنسنے اَور رونے کے آداب بھی بلند آہنگ ہیں۔ لطیفہ گوئی اَور اِس کے نتیجے میں فلک شگاف قہقہے، اِسی طرح آہ و بکا اَور اِس کی "بَین" میں منتقلی، دونوں جذباتی خُروش ہی کی صُورتیں ہیں۔ یہ واقعہ اکثر سننے میں آیا ہے کہ ایک دفعہ منٹو نے اپنے ایک معاصر اَفسانہ نگار کو مشورہ دیا کہ وہ اپنے افسانوں میں جذباتی خُروش کا مظاہرہ نہ کیا کرے؛ مگر اَفسانہ نگار موصوف نے منٹو کے مشورے کو قبول نہ کیا اَور اَپنے افسانوں کے ہائی بلڈ پریشر کو ہمیشہ قائم رکھا۔ تاہم معاملہ محض افسانہ نگاری تک محدود نہیں، حقیقت یہ ہے کہ اُردو اَدب کا ایک بڑا حِصّہ جذباتی خُروش کی زَد پر ہے...... بالخصوص شاعری میں جذباتیت کا چلن عام رہا ہے جس سے شاعری کو خاصا نقصان پہنچا ہے۔

جذبے کی گدلاہٹ، تجربے کے خدّ و خال کو دُھندلا دیتی ہے۔ اِس کا ادنیٰ سا ثبوت یہ ہے کہ

اِنتہائی جذباتی حالت میں الفاظ تک لڑکھڑا جاتے ہیں۔ البتہ جب جذبات کا تلاطم مدھم پڑتا ہے اَور احساس کی سطح دوبارہ نمودار ہوتی ہے تو بہت کچھ جو جذبے کی گدلاہٹ میں نظروں سے اوجھل ہو گیا تھا' پھر سے دِکھائی دینے لگتا ہے۔ اِس کی مثال اُس ندی کی سی ہے جس میں اچانک باڑ آ جاتی ہے اَور پانی تُند اَور گدلا ہو کر' پوری ندی کو کِناروں تک اِس طور بھر دیتا ہے کہ ندی کی زیریں سطح اَور اُس کے خدّوخال چھُپ جاتے ہیں۔ لیکن جب دُوسرے ہی لمحے' باڑ کا زور ٹوٹ جاتا ہے اَور شفاف پانی آہستہ رَوی کا مظاہرہ کرتے ہوئے ندی سے گزرتا ہے تو ندی کے اَندر کی ساخت اَور اُس کے جُملہ نشیب و فراز ہی سامنے نہیں آجاتے' اُن سے گزرتے ہُوئے خود پانی کے بہاؤ میں جو ہلکا سا اُتار چڑھاؤ آتا ہے' وہ بھی آئینہ ہو جاتا ہے۔ جذبے کا تُند بہاؤ بھی ندی کے تلاطم کی طرح ہے۔ دُوسری طرف جب "احساس" کی آہستہ خرامی' تجربے کے اُتار چڑھاؤ سے آشنا ہو کر شعر کا جُزوِ بدن بنتی ہے تو شعر میں ایک انوکھی گہرائی' لطافت اَور سرگوشی کا اَنداز اُبھر آتا ہے۔

احساس کی کوئی ہیئت نہیں ہوتی مگر تخلیقی عمل کے دَوران میں یہی احساس' اپنے وُجود کی نمائش کے لیے ہیئت یا صورت کا مطالبہ کرتا ہے ...... یہ ہیئت یا صورت' ایک ایسی تخلیقی لپک کی زائیدہ ہے جو اَصلاً تین مراحل پر مشتمل ہوتی ہے ...... پہلا مرحلہ اِمیج کی نمُود کا ہے جو گویا صورت کا ایک خاکہ ہے؛ دُوسرا' خیال کی نمُود کا جو اُس خاکے کو معنی خیز بناتا ہے؛ اَور تیسرا مرحلہ لفظ کا ہے جو ہیئت یا صُورت کو مکمل کرتا ہے ...... یہ تینوں مراحل نہ صرف احساس کو متشکل کرتے ہیں بلکہ بالآخر شعری تجربے کی اِکائی پر منتج بھی ہوتے ہیں۔ ان میں اِمیج کا رول اِس لیے اَہم ہے کہ وہ بجائے خود لاتعداد اِمیجز کی قاشوں (Fragments) پر مشتمل ہوتا ہے ...... یہ قاشیں تخلیق کار کی عصری زِندگی ہی سے جُڑی نہیں ہوتیں' اُس کے اُن نسلی اَور حیاتیاتی اَدوار سے بھی منسلک ہوتی ہیں جو ماضی کی قدیم ترین تہوں تک پھیلے ہوتے ہیں۔ کوئی بھی شعری تجربہ مفرد یا مرکّب تجربہ نہیں ہوتا: اُس میں لاتعداد جلی اَور خفی تجربات کے ریزے شامل ہوتے ہیں جو جُڑ کر' اِکائی بن جاتے ہیں ...... ایک ایسی اِکائی جو اِس سے پہلے کہیں موجود نہیں تھی۔ یہ بات اُن شعرا کے لیے لمحۂ فکریہ ہے جو کسی ایک واقعے کو اُس کے عصری تناظر کے حوالے سے پیش کر کے' قاری سے داد کشید کرنے کے متمنی ہوتے ہیں حالانکہ ایک اچھا شاعر عصری واقعے یا تجربے کو اَپنے اَندر اُترنے دیتا ہے جہاں اِسی وضع اَور قبیل کے لاتعداد قدیم ترین تجربات کے

اَجزا بکھرے پڑے ہوتے ہیں جو اُس سے ہم رِشتہ ہو جاتے ہیں' اَور بعض اَوقات اَسطوری کہانیوں یا مثالی حِکایات یعنی Parables پر منتج ہونے لگتے ہیں۔ ہر اچھا شاعر اَپنی فکشن خود تخلیق کرتا ہے مگر کمتر درجے کے شعرا بنی بنائی فکشن تک محدود رہتے ہیں بعض شعرا جن کے ہاں تخلیق کاری کی رَو تیز ہوتی ہے' مثالی حِکایات کی تخلیقِ مکرّر کرتے ہیں اَور حکایات کے متعیّن معنی میں نئے اَبعاد کا اِضافہ کر دیتے ہیں۔ اصل بات یہ ہے کہ تخلیق کار اَپنے اَندر کے اُس جہان میں داخل ہو' جہاں عصری اَور نسلی تجربات' خام مواد کی حالت میں موجود ہوتے ہیں' اَور پھر اُس خام مواد سے ایک نئی فکشن کو وُجود میں لائے: تاہم یہ لازِم نہیں کہ شاعر' مثالی حِکایات کی زبان ہی میں بات کرے؛ اُس کا اصل منصب یہ ہے کہ وُہ اِمیجز کی سِحر انگیز فضا سے سروکار رکھے' چاہے یہ فضا Parables پر منتج ہو چاہے نہ ہو۔ اِمیجز' ذرا سی جنبش سے پارے کی طرح کئی صُورتوں میں ڈھل جاتے ہیں...... یہ کسی ایک کہانی کو وُجود میں لانے کے بجائے' فکشن کے ایسے سِلک کو جنم دیتے ہیں جس میں ناتمام کہانیوں کے لرزتے ہوئے موتی پروئے ہُوئے نظر آتے ہیں۔ ایک اچھا شاعر' کہانیوں کے ریزوں کی مدد سے ہمہ وقت تخلیق کاری میں مصروف ہوتا ہے...... نتیجۃً وہ اَیسا شعری مواد تخلیق کرتا ہے جو فکشن سے اُوپر اُٹھ کر' مِیٹا فکشن (Meta Fiction) کے زُمرے میں شامل ہو جاتا ہے۔ لیوی سٹراس نے لکھا ہے کہ جُملہ اَساطیر کے عقب میں ایک مِیٹا متھ (Meta Mith) موجود ہوتی ہے؛ لیکن سوال یہ ہے' کیا اُس کی ایک متعیّن صُورت نہیں ہوتی جس کے اماثل' ثانوی اَساطیر بن کر ظاہر ہوتے ہیں! دُوسری طرف شاعری کی مِیٹا فکشن ایک اَیسا منظرنامہ ہے جو صُورتوں کی کترنوں پر مشتمل خام مواد کو مَس کرتا ہے...... یہ مواد تخلیقیت کا جوہر ہے اَور تخلیق کاری کے اَرفع ترین مدارِج میں ظاہر ہوتا ہے۔ وہ شاعر جو تخلیق کاری کے اِس دِیار میں داخل نہیں ہو پاتے' عُمر بھر دُوسروں کے اُگال پر گزارہ کرتے ہیں اَور بقولِ میرؔ فقط چُوما چاٹی تک محدود رہتے ہیں!

(۲۰۰۷ء)

تخلیقی عمل
تکوینِ کائنات کے حوالے سے

میری کتاب ''تخلیقی عمل'' کا پہلا اَیڈیشن ۱۹۷۰ء میں چھپا تھا۔ ۲۰۰۲ء میں اس کے چھٹے اَیڈیشن کے موقع پر میں نے تنقیدی تھیوری کے حوالے سے تخلیقی عمل کی ساخت کا جائزہ لینے کے لیے' اس میں ایک نئے باب بعنوان ''تمیں۳۰ سال بعد'' کا اِضافہ کیا تھا۔ پھر ۲۰۰۹ء میں جب اِس کتاب کا آٹھواں اَیڈیشن چھپنے کو تھا' مجھے اِس کتاب میں مزید ایک باب شامل کرنے کی ضرورت محسوس ہُوئی تھی۔

پس منظر اِس طلب کا یہ تھا کہ جب میں نے آج سے کم و بیش چالیس۴۰ برس پہلے یہ کتاب لکھی تھی تو اِستقرائی عمل کو بروئے کار لاتے ہُوئے مختلف علوم اَور مظاہر میں تخلیقی عمل کی کارکردگی کا جائزہ لیا تھا۔ مقصود یہ جاننا تھا' کیا زِندگی کے مختلف مظاہر کی بُنت میں ایک ہی وضع کا تخلیقی عمل کارفرما ہے کہ نہیں: سو میں نے سُوسائٹی' اَسطور' تاریخ اَور فنونِ لطیفہ کے علاوہ' حیاتیات کے حوالے سے بھی تخلیقی عمل کی کارکردگی کو جاننے کی کوشش کی تھی؛ تاہم مَیں طبیعیات کے حوالے سے اَیسا نہ کر سکا تھا۔ وجہ یہ تھی کہ اُس وقت ابھی طبیعیات میں وہ پیش رَفت نہیں ہُوئی تھی جس سے کائنات کے تخلیقی عمل کے جُملہ مراحِل واضح طَور سے نظر آ سکتے۔ پچھلے چالیس۴۰ سالوں کے دوران میں طبیعیات نے کائناتِ اکبر اَور کائناتِ اصغر میں اِتنی دُور تک پیش قدمی کر لی ہے کہ اَب کائنات کے تخلیقی عمل کو ایک بڑی حد تک سمجھنا ممکن ہو گیا ہے۔ لہٰذا میں نے ضروری سمجھتے ہوئے طبیعیات کے حوالے سے بھی تخلیقی عمل کا جائزہ لینے کی کوشش کی۔ مجھے اِس بات کا اِعتراف ہے کہ میں کسی جامعہ میں طبیعیات کا طالب علم نہیں رہا اَور ریاضی

سے تو بالکل ہی نابلد ہُوں جو طبیعیات کی اصل زبان ہے: ایک قاری کی حیثیت سے میں نے طبیعیات کے تعقلات سے جو کچھ اخذ کیا، بس اُسی کی روشنی میں کائنات کے تخلیقی عمل کو جاننے کی جسارت کی۔

بیسویں صدی کے پہلے پچاس[۵] سالوں کے دَوران میں طبیعیات کے نظریۂ اضافیت نے کائناتِ اکبر کو، اور کوانٹم میکانکس نے کائناتِ اصغر کو جاننے کی جو کوششیں کیں، اُن کا علم ہم سب کو ہے۔ نظریۂ اضافیت نے کائناتِ اکبر کے پھیلاؤ میں ایک انوکھی تنظیم اوٗر ہارمنی کا احساس دِلایا۔ اُس کے نزدیک زماں/مکاں کی حامل کائنات ایک ایسا پارچہ یعنی fabric ہے جس میں کششِ ثقل کی کشوں، قوسوں اوٗر دھاگوں نے بُنت کاری کی ہے اوٗر یہ عمل زماں/مکاں کی gently curving geometrical shape پر منتج ہُوا ہے۔ کائناتِ اکبر ایک سَو اَرب کہکشاؤں پر مشتمل ہے اوٗر ہمہ وقت انتہائی تیز رفتاری سے پھیل رہی ہے۔ یہ کائنات، کائناتی قوانین کے تابع ہے اَور تغیر آشنا ہونے کے باوجود اپنی ساخت کو قائم رکھے ہوئے ہے۔ دُوسری طرف کوانٹم میکانکس نے کائناتِ اَصغر کا منظر نامہ پیش کیا ہے اوٗر یہ کائنات حتمیت کے بجائے کوانٹم اُصولِ لاتعینیت (quantum uncertainity) کے تابع ہے: حد یہ کہ کسی بھی پارٹیکل کی رفتار اَور مقام کو بیک وقت پُوری طرح دیکھا نہیں جا سکتا...... "مقام" پر نظریں مرکوز کریں تو "رفتار" منہا ہو جاتی ہے اَور رفتار پر مرکوز کریں تو مقام دُھندلا جاتا ہے۔ سائنس دان کہتے ہیں کہ تکوینِ کائنات کے عمل کو دیکھنے کے لیے فلم کو اُلٹی طرف چلانا پڑے گا اوٗر اِس عمل سے کائناتِ اکبر بتدریج کائناتِ اَصغر کے مختصر ترین مقام سے طلوع ہوتے ہوئے نظر آنے لگے گی۔ کائناتِ اکبر کی موجودہ صورت، تیز رفتار پھیلاؤ کا مرحلہ ہے۔ اِس سے قبل دھماکے کے بعد کا اِرتقائی دَور تھا جبکہ اُس کے عقب میں وُہ مختصر ترین مقام، جہاں عظیم دھماکا (Big Bang) ہُوا جس سے کائنات کے پھُولنے کا آغاز ہُوا...... اِسے Inflationary Burst کا نام مِلا ہے۔

کائنات کا آغاز کب ہُوا، اِس کے بارے میں قیاس آرائیاں ہوتی رہی ہیں مگر اَب ریاضی کی مدد سے اِس بات پر اتفاقِ رائے ہے کہ ہماری یہ کائنات آج سے تیرہ اَرب ستر کروڑ (یعنی ۱۳.۷ اَرب) سال پہلے ایک بہت بڑے دھماکے سے وُجود میں آئی۔ وُہ مقام جہاں پر یہ دھماکا ہُوا، پلانک لنگتھ کے نام سے جانا جاتا ہے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں مشہور سائنس دان پلانک نے پلانک سپیس اوٗر ٹائم کے مقام کو متعیّن کیا تھا کہ یہ مقام زماں اوٗر مکاں کی وُہ آخری حد ہے، جس کے پیچھے عدمِ محض

ہے۔ پلانک کے مطابق سپیس کی آخری حد 10^{-33} سنٹی میٹر ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ اِس مقام پر سپیس یعنی مکاں

a millionth of a billionth of a billionth of a billionth of a centimeter

ہے۔ اِسی طرح ٹائم کی آخری حد 10^{-43} سیکنڈ ہے یعنی وُہ

a tenth of a millionth of a trillionth of a trillionth of a trillionth of a second

ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد سائنسی حلقوں میں چہ میگوئیاں ہونے لگیں کہ ٹائم اَور سپیس کی اِس آخری حد کے پیچھے بھی "کچھ" موجود ہے..... جاننا چاہیے کہ وُہ کیا ہے! اِس تجسُّس میں TOE یعنی Theory of Every Thing کی تلاش کا عمل بھی شامل تھا جو کائنات کی چاروں بڑی قوتوں یعنی الیکٹرومیگنیٹک فورس (Electromagnetic Force)، وِیک فورس (Weak Force)، سٹرانگ فورس (Strong Force) اور کششِ ثقل (Gravity) کو اِکائی کے مقام پر دیکھنا چاہتا تھا اَور یہ مقام پلانک کی متعیّن حد کے عقب میں تھا۔ یہی وُہ زمانہ تھا جب سُپر سٹرنگ تھیوری کی شروعات ہوئی۔ دو دہائیوں کے دَوران میں سُپر سٹرنگ تھیوری، کامیابی اَور ناکامی کے کئی مراحل سے گزرنے کے بعد بالآخر نوّے کی دہائی میں ایک اَیسا منظرنامہ دریافت کرنے میں کامیاب ہوگئی جس میں چاروں قوتیں باہم آمیز ہوتے دِکھائی دے رہی تھیں۔ پھر جب ایم تھیوری نے (جو گیارہ اَبعاد کی حامل ہے) سٹرنگ تھیوری کے بطن سے جنم لیا تو منظرنامے کے خدّوخال اَور بھی شوخ ہو گئے۔ اَب کُھلا کہ پلانک ٹائم اَور پلانک سپیس کے عقب میں ایک Ultra-Microscopic Level بھی ہے جس میں روایتی زماں اَور مکاں، آگے اَور پیچھے، اُوپر اَور نیچے کی سمتیں موجود نہیں..... یہ بے مقام "مقام" ایک کالی شکتی (Dark Energy) سے لبریز ہے جس میں انرجی کا اَیسا طوفان برپا ہے جو اَصلاً Entropy یا نراج (Chaos) ہے۔ مشہور سائنس دان، برائن گرین (Brian Greene) نے اِس Ultra Microscopic Level کی نشان دہی اِن اَلفاظ میں کی ہے:

> Below the planck length, space becomes unrecognizably tumultuous due to quantum jitters - a seething boiling cauldron of frenzied fluctuations - *The fabric of the Cosmos*, p.333-334.

مُراد یہ کہ پلانک لنگتھ کے نیچے Cosmos کی چادر مشتعل سلوٹوں سے بھرا ایک اَیسا گورکھ دھندا ہے

جس پر زماں اَور مکاں کا اِطلاق نہیں ہو سکتا۔ لہٰذا یہ Spaceless بھی ہے اَور Timeless بھی!

سٹرنگ تھیوری والوں نے اِس بے مقام "مقام" پر سٹرنگز یعنی Vibrating Filaments of Energy کا سُراغ لگایا ہے اَور ساتھ ہی Branes کو بھی دریافت کیا ہے...... سٹرنگ' ایک بُعد کا حامل یعنی One-Dimenstional ہے جبکہ برین مختلف اَبعاد کے حامل ہیں۔ اِن مختلف اَبعاد والے Branes میں تینؔ اَبعاد کا حامل ایک برین اِس لیے قابلِ ذِکر ہے کہ ہماری کائنات اِسی برین کے اَندر بند ہے۔ خود اس تینؔ مکانی اَبعاد کے حامل برین کے اَندر ایک بُعد کے حامل سٹرنگز' دوؔ صُورتوں میں موجود ہیں یعنی کُھلے سٹرنگز (Strings Open) اَور بند سٹرنگز (Closed Strings)! اِس برین کی داخلی سطح میں پکڑنے کی بے پناہ قوت ہے۔ لہٰذا کُھلے سٹرنگ کی جڑ والا حصّہ اُس میں پیوست ہے اَور اُکھڑ نہیں سکتا جبکہ سٹرنگ کا دُوسرا حصّہ آزاد ہے اَور روشنی کا مظاہرہ کرتا ہے؛ مگر یہ روشنی اِس برین سے باہر نہیں جا سکتی' اِس لیے کہ پابندِ سلاسل ہے۔ دُوسری طرف بند سٹرنگز' برین کی داخلی سطح میں پیوست نہیں ہیں اَور اَصلاً کششِ ثقل یعنی Gravity کی تحویل میں ہیں۔ سو جہاں روشنی کا پارٹیکل یعنی Photon' برین سے باہر نہیں جا سکتا' وہاں کششِ ثقل کا پارٹیکل یعنی Graviton' برین سے باہر نکل کر دیگر اَبعاد یعنی Dimensions میں آ جا سکتا ہے: یہ ایک بے حد خیال انگیز نکتہ ہے...... ساتھ ہی یہ نکتہ بھی قابلِ غور ہے کہ روشنی' فرق و تفریق کا منظر نامہ پیش کرتی ہے جبکہ کششِ ثقل' اِنسلاک' وحدت اَور محبت کا اِعلامیہ ہے۔

اَب کہانی کچھ یُوں بنتی ہے کہ کالی شکتی کے متلاطم سمندر کے اَندر جب تینؔ اَبعاد کے حامل دوؔ برین آپس میں ٹکرائے تو ایک عظیم دھماکا ہُوا جس کے نتیجے میں تینؔ اَبعاد کا ایک برین یکایک غبارے کی طرح پھُولنا شروع ہو گیا اَور پھُولتے ہی چلا گیا۔ چونکہ ہماری یہ کائنات' اِس برین کے اَندر بند ہے' اِس لیے برین کے ہر دم پھُولتے ہوئے غبارے کے ساتھ ہی پھُولتے چلے جا رہی ہے۔ اِس پھیلاؤ کے بھی متعدّد مدارِج ہیں۔ پہلا درجہ Entropy' بے ہیئتی یا نراج (Chaos) کا ہے جو Microscopic Ultra-Level سے پلانک سطح کے دھماکے تک ہے۔ مشہور سائنس دان' پیٹر ہگز (Peter Higgs) کے حوالے سے پلانک سطح کے اِس مقام کو Higgs Field کہا گیا ہے۔ جب بگ بینگ کے بعد ہماری اِس کائنات کا درجۂ حرارت کم ہُوا تو یہ فیلڈ ٹھنڈا ہو کر Non-Zero Higgs Ocean میں تبدیل ہو گیا اَور

پارٹیکلز میں کمیت (Mass) کا اضافہ کرنے لگا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ پہلے دھماکا ہُوا' پھر Higgs Field کی دُھند پھیلی جو زیرو ڈگری Nothing-ness سے عبارت تھی' اِس کے بعد Higgs Ocean نمودار ہُوا جس سے شباہتیں اور صورتیں عطا ہونے کا سلسلہ شروع ہُوا جو آلِ کار کہکشاؤں' ستاروں اور سیاروں پر منتج ہوا۔ گویا کائنات کو جسم عطا کر دیا گیا (یہ جسم کائنات کے صرف پانچ فی صد حصے پر مشتمل تھا)۔ ہگز فیلڈ (Higgs Field) کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ سارے زماں اور مکاں پر محیط اور اُس میں پوری طرح جذب ہے۔ تاہم اِس کے ثبوت کو Higgs Boson سے مشروط کر دیا گیا ہے اور یُوں Higgs Boson کی موجودگی کی پیش گوئی سامنے آئی ہے۔ بعض سائنس دانوں نے اِسے God Particle کا نام دیا ہے۔ اگر LHC کے ذریعے یہ پارٹیکل دریافت ہو گیا تو یہ اُتنا ہی بڑا کارنامہ ہوگا جتنا کہ عبدالسّلام' دین برگ اور گلاشو نے انجام دیا تھا جب W اور Z پارٹیکلز کی موجودگی کے بارے میں اُن کی پیش گوئی حرف بہ حرف سچ ثابت ہُوئی تھی۔

کائنات کے تخلیقی عمل کو جاننے کے لیے اِس پس منظر کا جاننا بہت ضروری تھا۔ سو میں نے اَپنے تئیں ایک ادنیٰ سی کوشش کی ہے۔ یہ پس منظر تہ در تہ اور پیچ در پیچ ہے۔ جس کے اصل رُوپ کو ایک سائنس دان ہی (ریاضی کے تجریدی عمل سے) دیکھنے پر قادر ہو سکتا ہے۔ مجھے ریاضی تک رسائی حاصل نہیں' لہٰذا میں نے ریاضی کے بجائے متخیلہ کو بروئے کار لا کر' ایک تصویر سی بنانے کی کوشش کی ہے۔ تصویر کچھ یُوں سامنے آئی ہے کہ حقیقت کی پاتال کا بعید ترین مقام' ازبی کا ایک طوفانی سمندر ہے جو نراج یعنی Chaos پر منتج ہُوا ہے (اس کا ذکر میں اپنی کتاب "تخلیقی عمل" میں مختلف مظاہر کی کُنہ میں موجود ایک Mega Creative Act کے حوالے سے کر چکا ہُوں)۔ اس مقام پر تمام شباہتیں ناموجود' زماں و مکاں ناپید اور سمتیں اور جہتیں موقوف ہوتی ہیں۔ اس سب کے باوجود' اِس مقام کی تخلیقیت اور Isness کا پُراَسرار عالَم بہرحال موجود رہتا ہے۔ اس بے مقام "مقام" کے نراج کے اندر سے تخلیق' ایک جَست بھر کر' برآمد ہوتی ہے اور پھر صورت پذیر ہوتے چلے جاتی ہے۔ طبیعیات نے جس تخلیقی عمل کو نشان زد کیا ہے' وہ اُنھیں تین مراحل پر مشتمل ہے جن کا ذکر مذکورہ کتاب میں کیا گیا تھا؛ یعنی نراج (Chaos)' جَست اور تجسیم! فرق یہ ہے کہ فنونِ لطیفہ کے حوالے سے تخلیق کار کے اَعماق میں ایک ایسی کیفیت جنم لیتی ہے جو ایک بے جہت اور بے صورت "مہا احساس" پر مشتمل ہوتی ہے۔ یہ "احساس" نراج کے عالَم

میں ہوتا ہے؛ مگر پھر اپنی ساری داخلی قوت کو یکجا کر کے ایک ایسی جست بھرتا ہے جو اسے اِس عالم سے آزاد کر کے چیزے دیگر بنا دیتی ہے۔ کائنات کے تخلیقی عمل میں یہ وہ عالم ہے جہاں سمتیں اور صورتیں موقوف اور زماں و مکاں منہا ہو جاتے ہیں اور انرجی کا تلاطم اور تموج اپنی انتہا پر ہوتا ہے۔ نراج کے اِس عالم سے ایک کوندا لپکتا ہے۔ یہ بگ بینگ ہے جس سے ہماری اِس کائنات کی ابتدا ہوئی تھی۔ جست اور کوندا اپنی Thrust کے اعتبار سے ہم معنی ہیں لیکن جست کی کارکردگی زمینی مظاہر تک ہے جبکہ کوندا کائناتی سطح کی زقند کا نام ہے۔ نراج اور جست کے بعد تجسیم کا مرحلہ ہے۔ فنونِ لطیفہ کے حوالے سے یہ وہ مرحلہ ہے جہاں تخلیق کار کے اندر سے باہر کی طرف لپکنے والی جست، اپنے لیے شباہت، صورت یا بدن کا اہتمام کرتی ہے اور سنگ، سُر، رنگ یا لفظ کے ذریعے فنی تخلیق میں مجسم ہو کر سامنے آ جاتی ہے۔ دُوسری طرف کائناتی سطح کا کوندا ایک ایسی تخلیق پر منتج ہوتا ہے جو کہکشاؤں، ستاروں اور سیاروں پر مشتمل اور رشتوں کے ایک جال (Web of Relations) کے تابع ہوتی ہے۔ اِس عظیم تخلیق کا ایک میکرو رُخ بھی ہے اور ایک مائیکرو رُخ بھی! میکرو رُخ کو ہم ننگی آنکھوں سے بھی دیکھتے ہیں اور دُور بین کی مدد سے بھی، جس کے نتیجے میں کائنات کی بیکرانی اور خوبصورتی کا ایک گہرا احساس ہمیں اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ اسی طرح مائیکرو رُخ کے مظاہر بھی ہمیں انوکھی مسرت بخشتے ہیں؛ تاہم جب ہم مائیکرو رُخ کو خوردبین کے ذریعے یا Accelerater کی مدد سے دیکھتے ہیں تو حیرت زدہ ہو کر رہ جاتے ہیں۔

کائناتی سطح کے اِس تخلیقی عمل پر مزید غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اِس تخلیقی عمل میں پہلا قدم تو روشنی کا عظیم دھماکا تھا جس کے بعد چار لاکھ سال تک مکمل اندھیرا چھایا رہا۔ اِس اندھیرے میں کائنات کا درجہ حرارت اتنا کم ہو گیا کہ اِس میں پارٹیکلز جُڑ کر، ایٹم بنانے کے قابل ہو گئے (اِس سے قبل انتہائی حرارت کے باعث وہ ایسا نہیں کر پائے تھے)...... یہ گویا تجسیم کی ابتدا بھی تھی (یعنی مادہ صورت پذیر ہونے لگا تھا)۔ ایک دلچسپ انکشاف یہ بھی ہُوا ہے کہ عظیم دھماکے میں دو بڑی قوتیں کارفرما تھیں۔ اُن میں ایک تو کالی شکتی یعنی Dark Energy تھی جو کائنات کو پھیلا رہی تھی (Push کا عمل) اور دُوسری کششِ ثقل یعنی Gravity جو پھیلاؤ کو سمیٹ رہی تھی (Pull کا عمل)۔ کالی شکتی، نراج (مُراد Disorder یا Entropy) کا دُوسرا نام تھا جبکہ کششِ ثقل سے منظم پیچیدگی یا Order جنم لے رہا تھا۔ تاہم کششِ ثقل، مادّے کی جس کائنات کو وُجود میں لا رہی تھی، وہ جُڑواں متخالف (Binary Opposites) کی مظہر تھی۔ اِس میں ایک

طرف تو مادّی ساخت تھی جو طبیعیّات کے حوالے سے کمیت (Mass)' زبان کے حوالے سے Syntax اَور حیاتیات کے حوالے سے بیضے (Ovum) کی صورت میں تھی؛ اَور دُوسری طرف "معنویت" تھی جو طبیعیات کے حوالے سے Information (کائنات جب وُجود میں آئی تو اَپنے ساتھ اِنفرمیشن یعنی NegativeEntropy بھی لے کر آئی تھی ...... Paul Davies: *The Origin of Life*, p.39)' زبان کے حوالے سے Semantics اَور حیاتیات کے حوالے سے تخلیقی جرثومے (Sperm) پر مشتمل تھی۔ کائناتی سطح پر بِگ بینگ کی جَست نے جس تخلیقی عمل کو مہمیز کیا' اُس میں ایک طرف وُہ مادّی اَجزا تھے جن سے ساخت وُجود میں آئی تھی اَور دُوسری طرف وُہ اِنفرمیشن تھی جو اَصلاً معنیات کی ترسیل کا ایک عمل تھا۔ کائنات کا سارا تخلیقی عمل' چاہے وہ مادّے کی سطح پر تھا یا زِندگی کی سطح پر' حقیقتاً مادّی ساخت اَور معنیات کے اِنضمام ہی کی ایک صورت تھی۔

ایم سٹرنگ تھیوری' ہمیں بتاتی ہے کہ ہماری یہ کائنات تین۳ برین کے اَندر بند ہونے کے باعِث تین۳ مکانی اَبعاد پر مشتمل ہے لیکن دیگر Branes میں اَبعاد کی تعداد مختلف ہے۔ ایک برین سے لے کر دس۱۰ برین تک' ہر برین اپنے اَندر کے اَبعاد کے حوالے سے ایک مختلف وضع کی کائنات کو وُجود میں لاتا ہے۔ چونکہ مکانی اَبعاد کی کُل تعداد دس۱۰ ہے (گیارھواں بُعد" وقت" کا ہے)' اِس لیے مختلف وضع کی دس۱۰ کائناتوں کا اِمکان تو بہرحال ہے؛ لیکن اِن میں ہر وضع کی کتنی کائناتیں ہوں گی' اِس کا حساب کون کر سکتا ہے! سائنس نے اِس سارے منظر نامے کو ملٹی وَرس (Multiverse) کا نام دیا ہے۔ اَب تصویر کچھ یوں بنتی ہے کہ کالی شکتی یعنی Dark Energy کے متلاطم سمندر سے ہمہ وقت مختلف اَبعاد کے حامل برین' غباروں کی طرح پھُولتے ہیں اَور اپنی اپنی کائنات کو وُجود میں لاتے ہیں۔ بعض سائنس دانوں کا خیال ہے کہ ہر کائنات Cyclic ہے جس کا یہ مطلب ہے کہ وہ ایک معیّن عرصے کے بعد اُس مقام پر لَوٹ آتی ہے جہاں سے اُس نے پھُولنا شرُوع کیا تھا۔ مگر اِس دَوران میں مزید کائناتیں' غباروں یا بلبلوں کی طرح پھُول رہی ہوتی ہیں ...... گویا ملٹی وَرس کے اَندر تو کائناتیں پھُولتے اَور سکڑتے رہتی ہیں یعنی اُن میں سے ہر کائنات کی اَزل بھی ہے اَور اَبد بھی ...... مگر پورے ملٹی وَرس کی کوئی اَزل یا اَبد نہیں؛ یعنی ملٹی وَرس ہمیشہ سے ہے اَور ہمیشہ رہے گا۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے ...... کیا ہم Ultra Microscopic Level کو ملٹی وَرس کی آخری حد قرار دے سکتے ہیں؟ اِس سلسلے میں

سائنس دان تیقن سے کچھ نہیں کہہ رہے؛ تاہم بعض سائنس دانوں کا خیال ہے کہ جس آخری حد کو ہم "سب کچھ" کہہ رہے ہیں، کیا عجب کہ وُہ "اصل حقیقت" کا محض ایک پرت ہو! ایسی صورت میں صاف دِکھائی دیتا ہے کہ طبیعیات، مابعدُالطبیعیات میں ضم ہو کر، اُس عظیم ترین حقیقت کا اِقرار کرنے لگی ہے جو تمام قوتوں اُور تمام تر اَجزا کو اَپنی بے نہایت کشش کے ہالے میں سمیٹے ہُوئے ہے اُور جو تخلیقی عمل کا منبع اُور مصدر ہے۔

(مئی ۲۰۰۹ء)

تخلیقی عمل
اقبال کے حوالے سے

تخلیقی عمل کیا ہے؟...... یہ وُہ عمل ہے جس سے تخلیق، روشنی کے ایک کوندے کی طرح عالمِ غیب سے عالَمِ موجود میں آتی ہے۔ مگر بغور دیکھیں تو یہ عمل دراصل پانچ مراحل پر مشتمل ہے۔ پہلا مرحلہ تخلیق کار کے اَعماق میں منفعل نسلی تجربات اَور فعال عصری تجربات کے یکجا ہونے کا ہے۔ دُوسرا مرحلہ وُہ ہے جب یہ متنوّع تجربات ایک دُوسرے سے ٹکرا کر طوفانی صورت اِختیار کر لیتے ہیں۔ تیسرا مرحلہ بے ہیئتی یا نراج کا ہے جو اِس طوفانی تصادُم کے نتیجے میں برآمد ہوتا ہے۔ چوتھا مرحلہ جَست (Leap) کا ہے جو نراج یا بے ہیئتی کے اَندر نمودار ہوتی ہے اَور ایک کَوندے کی حیثیت رکھتی ہے۔ پانچواں مرحلہ وُہ ہے جب یہ کَوندا تخلیق میں منقلب ہو جاتا ہے۔

اقبال نے اِس مرحلہ وار تخلیق کاری کو ایک اَور تناظر میں کارفرما دیکھا ہے۔ اُن کے نزدیک خود کائنات کی تخلیق ہی مرحلہ وار ہو رہی ہے:

یہ کائنات ابھی نا تمام ہے شاید
کہ آ رہی ہے دمادَم صدائے کُن فیکوں

اقبال کے اِس شعر میں یہ نکتہ مُضمَر ہے کہ ہر چند کائنات کی اِبتدا ایک حکم سے ہُوئی تھی مگر کائنات کی تخلیق کا عمل ہنوز مکمل نہیں ہُوا۔ بین السُّطور اقبال یہ کہہ رہے ہیں کہ "صدائے کُن فیکوں" ایک جاریہ حکم تھا جس کے تحت کائنات کی تخلیق کا عمل جاری ہے۔ گویا اقبال تخلیقی عمل کو محض ایک Creative Act

قرار نہیں دیتے' اِسے ایک مسلسل عمل متصوّر کرتے ہیں۔ تاہم اقبال تخلیق کے مسلسل عمل اَور تخلیق کی تکرارِ مسلسل میں فرق بھی قائم کرتے ہیں۔ اُن کا موَقف یہ ہے کہ تخلیق کاری کے دَوران میں ہر لمحہ' ایک جہانِ نَو طلوع ہوتا ہے جو سابقہ جہانوں سے اپنی وضع' نَوع اَور وَصف کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے۔ اُن کے الفاظ یہ ہیں:

> To exist in real time is not to be bound by the fetters of serial time, but to create it from moment to moment and to be absolutely free and original in creation.....(*The Reconstruction of Religious Thought in Islam*, edited by Saeed Sheikh, p.40).

چنانچہ وہ نطشے کے اِس نظریے پر سوالیہ نشان لگاتے ہیں کہ کائنات میں کوئی نئی شے ظُہور پذیر نہیں ہوتی؛ جو کچھ ہوتا ہے' وہ اِس سے پہلے لاکھوں بار ہو چُکا ہے۔

نطشے کے علاوہ' فیثا غورث اَور افلاطون کے پَیروکاروں نیز رواقی فلاسفہ کے ہاں بھی یہ نظریہ بہت مقبول تھا کہ کائنات کا سارا نظام ایک دائرے میں گھومتا ہے اَور کوئی نیا واقعہ کبھی ظُہور پذیر نہیں ہوتا۔ اِسی طرح قدیم ہندوستان کے رِشیوں مُنیوں نے بھی وقت کو من وَنتر، کلپ اَور مہایگ میں اَور مہایگ کو سَت یُگ' ترتیا یُگ' دواپر یگ اَور کل یُگ میں تقسیم کر کے' اِن میں سے ہر ایک کے سال بھی مقرّر کر دیے تھے اَور بڑے تیقن کے ساتھ اِس بات کا اِظہار کیا تھا کہ ہر مہا وَنتر کے بعد دُوسرا مہا وَنتر آتا ہے اَور کائنات کا دائرہ اَزلی و اَبدی ہے۔ اقبال نے اِس قسم کے میکانکی وقت کے تصوّر کو مسترد کیا اَور کہا کہ وقت مسلسل حرکت ہی سے نہیں' اپنی جہت سے بھی عبارت ہے۔ بے شک اِبتدأً خود اقبال نے بھی پروانے کی علامت کی مدد سے دائرے کے اَنداز کو قبول کیا تھا مگر جیسے جیسے وقت گزرا' وہ پروانے کے مقابلے میں جگنو کو زیادہ اَہمیّت دینے لگے جس کا مطلب یہ تھا کہ وقت نُور کے مرکز کے گرد مسلسل طواف نہیں کرتا نُور سے اِکتساب کر کے اپنی ایک جہت اَپناتا اَور اِس عمل میں ہر قدم پر "دما دم صدائے کُن فیکوں" کے تابع نظر آتا ہے۔

اقبال کا تخلیقِ مسلسل پر زور دینا بظاہر حیاتیات کے نظریۂ اِرتقا کے مطابق نظر آتا ہے جس کی زد سے زندگی کے پیکر ایک مسلسل تبدیلی سے ہم کنار ہو کر' اِرتقا پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ اقبال جب کہتے ہیں:

ثبات ایک تغیّر کو ہے زمانے میں

توانَیٔ اِس بات کا اِطلاق محض وقت کی کارکردگی پر نہیں کرتے' کائنات کے جُملہ اَجزا اَور عناصِر پر بھی کرتے ہیں۔ تاہم بین السُّطور اقبال اِرتقا کے عمل میں تخلیقیت کے پہلو کو نظر اَنداز نہیں کرتے جس سے یہ نتیجہ اَخذ ہوتا ہے کہ تخلیقِ مسلسل پانی کے مسلسل بہاؤ کی طرح نہیں' یہ ہمہ وقت مدّ و جزر کا مظاہرہ کرتی ہے۔ خود حیاتیات نے بھی اِسی بات کو مانا ہے کہ اِرتقا کے عمل میں (جو تکرارِ مسلسل کے مشابہ ہے) وقفے وقفے سے تقلیب یعنی Mutation نمودار ہوتی رہتی ہے جس سے تکرارِ مسلسل کا عمل ٹوٹتا ہے اَور زندگی کے پیکر ایک نئی صورت میں منقلب ہو جاتے ہیں۔ اقبال نے اِنقطاع یعنی discontinuity کے اِس نکتے پر نظّام کے حوالے سے بات کی ہے:

> اشاعرہ کے نزدیک مکان چونکہ بجائے خود نتیجہ ہے جواہر کے اِجتماع کا' لہٰذا وہ حرکت کی توجیہ یُوں تو کر نہیں سکتے تھے کہ اِس کا مطلب ہے کسی جسم کا ان سب نقطہ ہائے زمانی سے گزر کرنا جو کسی مقام کی اِبتدا سے انتہا تک واقع ہوں اَور جن سے بالآخر یہ ماننا لازم آتا ہے کہ خلا ایک قائم بالذّات حقیقت ہے۔ یہ مشکل تھی جس کے حل میں نظّام نے طفراہ (Tafrah) یعنی زقند یا جَست کا تصوّر قائم کیا۔ نظّام کا کہنا یہ تھا کہ جب کوئی جسم حرکت کرتا ہے تو ہمیں یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ وُہ ایک نقطۂ مکانی سے دُوسرے نقطۂ مکانی تک' جو ظاہر ہے اُس سے متصل ہوگا گزر کرتا ہُوا آگے بڑھتا ہے؛ ہمیں یہ کہنا چاہیے' وہ اُس سے کُود جاتا ہے...... (تشکیل جدید الٰہیاتِ اسلامیہ' ترجمہ نذیر نیازی' ص۱۰۴/۱۰۶)۔

اِس سے اگلی چند سطروں میں اقبال نے طبیعیات کے حوالے سے لکھا ہے کہ الیکٹرون مسلسل سفر نہیں کرتی؛ وہ تو مختلف جگہوں پر وقفے وقفے سے دِکھائی دیتی ہے۔ گویا الیکٹرون کا سفر جستوں میں طے ہوتا ہے نہ کہ قدموں کے تسلسل کے ذریعے! حیرت کی بات ہے کہ اِنقطاع اَور جَست کے جو بنیادی تصوّرات بیسویں صدی میں سامنے آئے ہیں' آج سے تقریباً ایک ہزار دُو سو سال پہلے مسلمان مفکّرین نے بھی اُنھیں اپنا موضوع بنایا تھا؛ اَور اقبال کی اَہمیّت اِس بات میں ہے کہ اُنھوں نے اُن تصوّرات کو بطورِ خاص نشان زَد کیا جو خود اُن کے تخلیقِ مسلسل کے تصوّر کو ایک تخلیقی سطح تفویض کرتے ہیں۔

بیسویں صَدی میں اِنقطاع کا تصوّر ہمیں فکر و نظر کے کئی شعبوں میں دِکھائی دیتا ہے۔ خود اقبال نے الیکٹرون کا حوالہ دے کر' ایک خیال انگیز نکتہ اُبھارا ہے؛ مگر الیکٹرون کی جَست کا تصوّر بیسویں صَدی کے نصفِ اوّل میں پیش ہُوا تھا۔ بیسویں صَدی کے آخری ایام میں طبیعیات نے

جب ایٹم کے اَندر کی دُنیا میں بہت گہرائی تک غوّاصی کی تو اُس پر یہ اِنکشاف ہُوا کہ Calabi -Yau Space کے اَندر بھی اِنقطاع کا مظاہرہ ہوتا ہے جب Spatial Fabric یعنی کائنات کا پارچہ پھٹتا اَور پھر اَز خود سِل جاتا ہے؛ لیکن اِس عمل سے Calabi -Yau Space ایک نئی صورت میں منقلب ہو کر، سامنے آجاتی ہے۔ گویا بنیادی سطح پر خود کائنات کے اَندر اِنقطاع کا عمل موجود ہے جس کے نتیجے میں ایک شگاف یا گہراؤ نمودار ہوتا ہے جسے وُہ ایک جَست میں پار کرتی ہے اَور کیا سے کیا ہو جاتی ہے! اقبال کے تخلیقِ مسلسل کے تصوّر کو طبیعیات کے اس جدید ترین انکشاف کی روشنی میں دیکھیں تو محسُوس ہوتا ہے کہ اُنھوں نے بھی تخلیقِ مسلسل کے باب میں تکرارِ مسلسل کا ذِکر نہیں کیا' اُنھوں نے طفرہ یا جَست کے تصوّر ہی کو پیشِ نظر رکھا ہے۔ اقبال جب "دَمادَم صَدائے کُن فیکون" کہتے ہیں تو دمادم (یا دم اَور دم) کے درمیانی وقفے کی نشان دَہی کرتے ہیں...... مُراد یہ کہ ایک ایسا منظر پیش کرتے ہیں جس میں ہر تخلیقی جَست کے بعد ایک اَور تخلیقی جَست نمودار ہو جاتی ہے۔

اِنقطاع اَور جَست کا تصوّر' نَو تاریخیت (New Historicism) کا بھی ایک اَہم مسلک ہے۔ باختین' ماشیرے' التھیوسے اَور فوکو ...... یہ سب تسلسل یا تکرار کو تسلیم نہیں کرتے۔ بالخصوص فوکو (Foucault) نے اِنقطاع کے تصوّر کو اُبھارا ہے جبکہ قدیم تاریخیت نے اِنقطاع کو تاریخ کے ماتھے پر کلنک کا ٹیکا قرار دیا تھا۔ دراصل قدیم تاریخیت بکھرے ہوئے واقعات کو تسلسل کے تابع کرنے پر مُصر تھی جبکہ نئی تاریخیت' وقت کے بہاؤ میں شکستگی یا Rupture کو اَہمیّت دیتی ہے؛ وہ مسلسل تاریخ کے تصوّر کے خلاف ہے' اُس کے نزدیک تاریخ کے بہاؤ میں ایک جَست نمودار ہوتی ہے جو قلبِ ماہیّت پر منتج ہوتی ہے۔ اِس سلسلے میں فرینک لنٹریشیا نے لکھا ہے:

> Whereas traditional history "aims at dissolving the singular event" into "ideal continuity", what Foucault calls "effective history" wants to preserve discontinuity, eruption (leap) the moment of emergence ..... (Frank Lentricchia: *After the New Criticism* - Metheum and Co. Ltd., 1983, p.204).

اِس عبارت کا مفہُوم یہ ہے کہ جہاں "روایتی تاریخ" واحد واقعے کو تسلسل میں ضم کرنے کی بات کرتی ہے' وہاں فوکو کی "تاریخ" اِنقطاع' جَست اَور نمُود کے لمحے کو برقرار رکھنے کے حق میں ہے۔

فوکو نے نَو تاریخیت کے لیے (جو تسلسل کے بجائے اِنقطاع کی حامل ہے) متعدّد الفاظ برتے

ہیں: مثلاً Threshold, Rupture, Break, Mutation اَور Transplant وغیرہ۔ غور کیجیے کہ نوتاریخیت کا یہ عمل ایک نقطے سے دُوسرے نقطے کی طرف جَست لگا کر' اصلاً اُس گہراؤ یا Abyss کو عُبُور کرتا ہے جو دو لمحوں' دو نقطوں یا دو کناروں کے درمیان موجود ہوتا ہے۔ اقبال کا تخلیقِ مسلسل کا تصوّر بھی بینُ السُّطور جَستوں کی کارکردگی ہی کو ظاہر کرتا ہے اَور اِس حوالے سے اُس گہراؤ کی نشان دہی بھی کرتا ہے جو "دَمادم" کے عَین درمیان میں موجود ہے۔

فرانسس کرک نے اپنی تازہ تریں کتاب میں لکھا ہے کہ ہمارے دیکھنے کے عمل میں "ایک نظر نہ آنے والی جگہ" بھی ہوتی ہے { اِس جگہ کو اُس نے Blind Spot کا نام دیا ہے (Francis Crick: *The Astonishing Hypothesis* - Touchstone Books, 1995, p.31 }۔ اِنسانی دماغ کا یہ وتیرہ ہے کہ وُہ اپنے سابقہ تجربات کی روشنی میں اِس "نظر نہ آنے والی جگہ" کے اَندھے سُوراخ کو بھر دیتا ہے' لہٰذا بصارت کے عمل میں کوئی ناہمواری یا اِنقطاع نظر نہیں آتا۔ تاہم اِس Blind Spot کی موجودگی سے اِنکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ثبوت اِس کا یہ ہے کہ آپ اگر اَپنی دائیں آنکھ بند کر کے اَور اَپنی اَنگشتِ شہادت کو ناک سے ایک فٹ کی دُوری پر عموداً کھڑا کر کے' اُنگلی کے ناخن پر اَپنی نظر مرکوز کر دیں اَور پھر نظر کو اُس مقام پر مرکوز رکھتے ہوئے اپنی اُنگلی کو بائیں جانب آہستہ آہستہ ہٹائیں تو ایک اَیسا مقام آ جائے گا جہاں آپ کی اُنگلی کا ناخن نظر کی زَد سے غائب ہو جائے گا مگر چند ہی لمحوں کے بعد دوبارہ دِکھائی دینے لگے گا (یہ حوالہ میں نے اپنے کسی اَور مضمون میں بھی دیا ہے: اِس تکرار کے لیے معذرت مگر یہاں اِس کی اَشد ضرورت تھی)۔ ناخن کے غائب ہونے والے اِس مقام کو اُس نے Blind Spot کا نام دیا ہے اَور کہا ہے کہ یہی وُہ مقام ہے جسے عام زِندگی میں اِنسانی دماغ بھر دیتا ہے۔ اگر یہ بات دُرُست ہے تو پھر جو کچھ ہم دیکھ رہے ہیں' اُس کا بیشتر حِصّہ اِنسانی شعور کا تخلیق کردہ ہے۔ مزید یہ کہ ہم اُس مقام کو جو ایک اَندھا سُوراخ ہے' بہ آسانی گہراؤ یا Abyss بھی کہہ سکتے ہیں اَور یہ نتیجہ مرتّب کر سکتے ہیں کہ خود تسلسل کے اَندر اِنقطاع موجود ہے جسے ہمارا شعور جَست بھر کر' عُبُور کر جاتا ہے۔ گویا کائنات' زنّار کی طرح نہیں جو محض ایک دھاگا ہے ...... یہ ایک تسبیح کی طرح ہے جس کے دھاگے میں منکے پروئے ہوتے ہیں اَور جن پر سے اُنگلیاں دانہ دانہ جَست بھرتے چلے جاتی ہیں!

تخلیقِ کائنات کے سلسلے میں طبیعیات نے Big Bang کا جو تصوّر پیش کیا ہے‘ اُس میں بھی انقطاع اَور جَست کا منظر صاف نظر آتا ہے۔ طبیعیات کے مطابق تخلیقِ کائنات کے عمل میں پہلی جَست زیرو ٹائم (Zero Time) سے پلانک ٹائم (Planck Time) کی طرف لگی تھی اَور اِس جَست نے اُس گہراؤ یا Rupture کو عبُور کیا تھا جو اِن دونوں کے درمیان موجود تھا۔ پلانک نے ریاضیاتی طَور سے پلانک ٹائم کو 10^{-43} Second سے اَور پلانک سپیس (Planck Space) کو 10^{-33} cm سے نشان زَد کیا تھا۔ عام زبان میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ پلانک ٹائم a millionth of a billionth, of a billionth, of a billionth, of a billionth of a second ہے‘ اَور پلانک سپیس کا بھی کچھ یہی حال ہے۔ اِس سے اَندازہ لگائیے کہ زیرو پوائنٹ اَور پلانک پوائنٹ کے درمیان زماں ومکاں کتنے مختصر ترین مقام اَور عرصے پر محیط تھے...... اِتنے قلیل مقام اَور عرصے پر کہ آپ چاہیں تو اِنھیں ”نہ ہونے“ کے زُمرے میں شامل کر سکتے ہیں...... یہ ”نہ ہونے“ کا وقفہ حقیقتِ عظمیٰ کی ایک ایسی جھلک تھی جس نے طبیعیات والوں کو دنگ کر دیا! اِس سلسلے میں جو سُپر سٹرنگ تھیوری (Super-String Theory) وُجُود میں آئی {بعد اَزاں جس سے ایم تھیوری (M.Theory) نے جنم لیا} اُس کے تفصیلی ذِکر کی یہاں گنجائش نہیں...... فقط اِس قدر کہنا کافی ہوگا کہ یہ جھلک کوانٹم فریزی (Quantum Frenzy) کی مظہر تھی...... یہ وُہ عرصہ اَور مقام تھا جہاں ریاضی کے سارے کلّیے قاعدے معدوم‘ زماں ومکاں ساکت اَور صفات ونشانات مَوہُوم تھے۔ اِس سب کے باوجود یہ ”نہ ہونا“ اپنے ”ہونے“ سے لبریز تھا اَور ایک ناقابلِ فہم جزر و مَد اَور پیچ وتاب کا مظہر تھا؛ لیکن کس کا مَدّ و جزر اَور کس کا پیچ وتاب...... اِس بارے میں کوانٹم طبیعیات مُہر بہ لَب ہے...... اُس کے مطابق یہ وُہ مقام ہے جہاں چاروں قوتوں یعنی الیکٹرو میکنا ئزم ہضبوط قوّت کمزور قوت اَور کششِ ثقل کی Symmetries سٹرنگ تھیوری میں مدغم ہوتے دکھائی دیتی تھیں۔ یہ ایک ایسی صُورتِ حال ہے جس کی تفہیم کے عمل میں خود طبیعیات‘ جمالیات اَور مذاہب بھی باہم آمیز ہو گئے ہیں۔ اقبال کہتے ہیں کہ مذہبی اَور جمالیاتی تجربات طبیعیات کے دائرۂ عمل سے خارج ہیں (*Reconstruction*, edited by Saeed Sheikh, p.26)؛ مگر یہ بات ۱۹۲۹ء کے لگ بھگ کی ہے‘ آج طبیعیات میں مذہبی اَور جمالیاتی تجربے کو بہت اَہمیّت حاصل ہو چکی ہے۔ قدیم یونان میں صداقت (Truth) کے مقابلے میں حُسن (Beauty) کو ثانوی حیثیّت حاصل تھی۔

رُومانویّت کے دَورتک آتے آتے صداقت اَورحُسن ہم پلّہ ہو گئے جب یہ کہا گیا کہ

Beauty is Truth, Truth Beauty

یعنی کچھ فرق نہیں اِن دونوں میں۔مگر بیسویں صدی کے ربعِ آخر تک آتے آتے اَب خود جمالیات' صداقت کی میزان متصوّر ہونے لگی ہے جو حیران کردینے والی بات ہے۔ اِس ضمن میں پال ڈائیریک (Paul Dirac) کی وُہ بات اَہمیّت کی حامل ہے جو اُس نے الیکٹرون کی ایک ایسی خوبصورت تعدیل پیش کرتے ہوئے کہی تھی جس سے بعدازاں اَینٹی میٹر (Anti Matter) کی موجودگی کی پیش گوئی ممکن ہوئی۔اُس کے الفاظ یہ تھے:

It is more important to have beauty in one's equations than to have them fit the experiment.

اِس نکتے کا ذِکر پال ڈیویز نے کیا ہےاَور ساتھ ہی یہ لکھا ہے کہ

If beauty is entirely biologically programmed selected for its survival value alone, it is all the more surprising to see it re-emerge in the esoteric world of fundamental physics which has no direct connection with biology.....(Paul Davies: *The Mind of God* - Penguin, p.176).

سوچنے کی بات ہے کہ اَب جمالیات کس طرح سچ کی میزان متصوّر ہونے لگی ہے! عارفانہ تجربے کا بھی یہی حال ہے۔اقبال نے اپنی کتاب ''تشکیلِ جدید الٰہیاتِ اِسلامیہ'' میں فارنل (Farnell) کے اِس نکتے کو مستر دکیا ہے کہ حقیقتِ عظمیٰ مقامیّت سے وَرا ایک وسیع' بے نشاں اَور جاری وساری حقیقت ہے کیونکہ یہ نظریہ وحدتُ الوجودی تصوّر پر منتج ہوتا ہے۔ساتھ ہی لکھا ہے کہ وہ قرآنی آیت جسے فارنل نے اِکتساب کیا ہے' فارنل کے اَخذ کردہ معانی سے مختلف مفہوم آشکار کرتی ہے۔ اقبال نے مذکورہ قرآنی آیت کا ترجمہ یُوں پیش کیا ہے:

God is the light of the Heavens and the Earth. His light is like a niche in which is a lamp - the lamp encased in a glass - the glass as it were a star ..... (24:35)

اقبال لکھتے ہیں کہ اِس آیت میں پیش کیا گیا اِستعارہ ایک باقاعدہ مقام کی نشان دہی کرتا ہے جو شیشے کے اَندر ستارے کی طرح فروزاں ہے (اِشارہ حُسنِ اَزل کی طرف ہے)۔ بحث کے اِس مرحلے پر اقبال طبیعیات کے حوالے سے روشنی کی رفتار کا ذِکر کرتے ہیں اَور اِسے Absolute سے قریب ترین

گردانتے ہیں، اور اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ قرآنی آیت میں روشنی کا اِستعارہ Absoluteness of God کے تصوّر کو سامنے لاتا ہے نہ کہ اُس کی Omni-Presence کو، جو بالآخر وحدتُ الوجودی تصوّر سے جُڑ جاتا ہے۔ اِس سے اگلے ہی پیراگراف میں اقبال Finite اوَر Infinite میں فرق قائم کرتے ہوئے یہ موقف اِختیار کرتے ہیں کہ خُدا سے ماورا اوَر اُس کی تخلیقیت سے الگ اَور جُدا نہ تو کوئی اَیسا زماں ہے نہ مکاں جو اُس کی ہَستی کی حُدُود کی نشان دہی کر سکے۔ حقیقتِ عظمٰی نہ تو Finite ہے اوَر نہ Infinite مگر اُس کے اَندر کی تخلیقیت کے اِمکانات لامحُدود اوَر بے پایاں ہیں۔ ہماری یہ کائنات تخلیقیت کے اِنھیں اِمکانات میں سے ایک اِمکان کی تصویر ہے۔

اقبال کے زمانے تک ابھی طبیعیات نے ایٹم کی کُنہ میں جھانک کر اِمکانات کی اُس لامحدودیت کا اِدراک نہیں کیا تھا جو بیسویں صدی کے ربعِ آخر میں سامنے آئی۔ لہٰذا طبیعیات کے حوالے سے جب اقبال نے بات کی تو صرف الیکٹرون کی بات کی اوَر روشنی پر خود کو مرتکز کیا۔ مگر آج ہم جانتے ہیں کہ کائنات کے اَجزا میں سب سے بنیادی جُز وسٹرنگ ہے جو نوک دار پارٹیکل نہیں: وُہ ایک ایسا بند چھید (Closed Loop) ہے جس کے اَندر صرف سُوت یا Filament ہے۔ کائنات کے مکانی پارچے یعنی Spatial Fabric کا سٹرنگز کے دھاگوں سے ہٹ کر کوئی وُجود نہیں۔ سٹرنگ کی اِس دُنیا میں ساتؔ فاضِل اَبعاد (dimentions) جس خاص اُقلیدسی شکل کا curled-up رُوپ دھارے ہوئے ہیں، اُسے Calabi-Yau Space کا نام مِلا ہے۔ جب بگ بینگ سے ہماری اِس کائنات کا آغاز ہوا تو گیارہؔ اَبعاد میں سے صرف چارؔ کو آزاد کیا گیا اوَر باقی ساتؔ کو سٹرنگ کے اَندر روک لیا گیا۔ چنانچہ ایک طویل عرصے تک طبیعیات نے چارؔ اَبعاد کی حامل کائنات کے اِدراک تک ہی خود کو محدُود رکھا؛ مگر اَب وُہ اُس مقام کی ایک جھلک پانے پر قادِر نظر آنے لگی ہے جو ساتؔ فاضِل اَبعاد کی آماج گاہ ہے۔ تاہم طبیعیات، جمالیاتی اوَر مذہبی تجربے سے گزرے بغیر، یا یُوں کہہ لیں کہ اپنے فراہم کردہ وژن میں مذہبی اَور جمالیاتی تجربات کو آمیز کیے بغیر، اُس مقام کو چُھونے میں ناکام ہے جو بیک وقت Finite بھی ہے اوَر Infinite بھی یا جو اِن دونوں سے ماورا بھی ہے۔

کائنات کا آغاز پلانک لنگتھ (Planck Length) کے مقام پر ہُوا اوَر یہ مقام Janus-Faced تھا یعنی دیوتا جینس کی طرح اِس کے چہرے کے بھی دوؔ رُخ تھے...... ایک، سامنے کو دیکھتا تھا اوَر

دُوسرا عقب کو؛ مگر پلانک لنگتھ کے معاملے میں عقب ایک نقطۂ موہُوم تھا جس میں زماں و مکاں معلّق اُور ساکت تھے۔ یہ نقطۂ موہوم نقطے کی حدود سے آزاد خالص تخلیقیت (Creativity) کا مظہر تھا۔ عرصہ ہُوا، تخلیقی عمل کے حوالے سے میں نے اِس مقام کے لیے نراج کا لفظ تجویز کیا تھا جس کا مطلب Chaos تھا...... یہ نراج بے ہیئت تو تھا' عدم ہرگز نہیں تھا (تخلیقی عمل' مکتبۂ اُردو زبان' ۱۹۷۰ء' ص ۲۰۰)۔ اِسے وُجود کا ایک کَوندا بھی کہہ سکتے ہیں جو عظیم تر وُجود کی ایک رمق تھا مگر اِس میں اِتنی قوّت ضرور تھی کہ جس سے ایک پُوری کائنات وُجود میں آ سکتی تھی۔ اصلاً تخلیقِ کائنات کے عمل میں پلانک لنگتھ وہ مقام تھا جہاں زماں کی نمُود قلم کی نمُود کے مشابہ تھی...... قلم جس نے اپنے عقب میں موجود روشنائی میں خود کو ڈبو ڈبو کر' کائنات کی تشکیل کی۔ دُوسرے لفظوں میں تخلیقِ کائنات کا عمل عبارت لکھنے کے عمل کی صورت میں سامنے آیا۔ قرآنِ حکیم کا بھی اِرشاد ہے کہ یہ کائنات ایک تحریر ہے۔ اِس بات کی توثیق ہینز آر پیجلز کے اِن الفاظ سے بھی ہوتی ہے:

> کائنات کے بنیادی اَجزا' حرُوفِ تہجّی کے مماثل ہیں۔ ان حرُوف (مُراد پارٹیکلز) کے ارتباط سے الفاظ (مُراد اَیٹم) بنتے ہیں۔ یہ الفاظ اپنے مخصوص لسانی قواعد کے تابع ہو کر' جملے (مُراد سالمے) بناتے ہیں۔ جلدیں، کتابیں اُور لائبریریاں وُجود میں آتی ہیں جو جُملوں پر مشتمل ہوتی ہیں۔ یہ کائنات ایک عظیم کتب خانہ ہے' جس میں الفاظ' ایٹم ہیں: دیکھیے کہ اِن الفاظ کی مدد سے کیا کچھ لکھ دیا گیا ہے......
>
> (Heinz R. Pagels: *The Cosmic Code* - Pelican, p.264)۔

ماہرِ لسانیات سوسیور (Saussure) نے اِس صورتِ حال کو ایک اَور زاویے سے بیان کیا ہے: (Jonathan Culler: *Saussure*, Fontana Press, 1985, p.29)۔ وُہ لانگ (Langue) اُور پارول (Parole) کی مدد سے گرامر (سسٹم) اُور اُس کی کارکردگی کو اُجاگر کرتا ہے (چامسکی نے اس کے لیے Competence اُور Performance کے الفاظ اِستعمال کیے ہیں)۔ سوسیور کے مطابق لانگ' غیب میں کہیں موجود ہوتی ہے۔ اِس کے ہونے کا اگر کوئی ثبوت ملتا ہے تو صرف اس کی کارکردگی یا پرفارمینس میں۔ مثلاً فٹ بال کے کھیل کا سسٹم یعنی اِس کی لانگ نظروں سے اوجھل ہوتی ہے مگر وُہ کھیل کے ہمہ وقت بنتے ٹوٹتے جُملوں میں موجود رہتی ہے۔ اگر کھیل کا کوئی ایک جُملہ فٹ بال کی گرامر کی خلاف وَرزی کرے تو ریفری سیٹی بجا کر' فاؤل کا اعلان کر دیتا ہے۔ یہی حال اِس کائنات کا ہے جس میں جُملوں کی ہمہ وقت بنتی بگڑتی صُورتوں کا کوئی اَنت نہیں؛ مگر اِس کے اَعماق میں تخلیقیت'

لانگ کے طَور پر، سَدا موجود رہتی ہے۔ وُہ نہ صرف غیب میں ہوتی ہے بلکہ خود غیب ہے۔ تاہم اُس کے ہونے کا ثبوت اُس کی کارکردگی میں ملتا ہے۔ کائنات کی تخلیق کے مقام (یعنی پلانک لنگتھ) پر بھی یہی کچھ ہُوا تھا کہ اُس کے ایک جانب تخلیقیت یعنی Creativity تھی جبکہ دُوسری جانب تخلیق کاری یعنی Creation۔ تخلیقیت اَور تخلیق کاری کا یہ رشتہ خفی اَور جلی کا رِشتہ تھا۔ اِس کا جلی پہلو، خفی پہلو کی لانگ کے مطابق تخلیق کاری کا منظر دِکھا رہا تھا اَور یہ تخلیق کاری اُس تخلیقِ مسلسل کی صورت میں تھی جس کا اقبال نے ذِکر کیا ہے اَور جو تمام مراحل کو جَستوں میں طے کرتی ہے۔ کائنات کے تخلیقی عمل میں بھی جہتوں کا ایک اَیسا ہی سلسلہ صاف دِکھائی دیتا ہے جو مائیکرو (Micro) اَور میکرو (Macro)، دونوں درجات پر کارفرما ہے۔ مختصراً صرف اِس قدر کہنے پر اِکتفا کرتا ہُوں کہ کائنات کی پہلی جَست انرجی کی عالَم گیری پر منتج ہوئی یعنی جب مادّہ، انرجی کی کُنہ میں محض پارٹیکلز کی صورت میں سمٹ گیا؛ دُوسری جَست، جب مادّہ انرجی پر محیط ہُوا اَور انرجی، مادّے کے بطون میں سمٹ گئی (جیسے ایٹم کے اَندر نیوکلر قوت)؛ تیسری جَست، زِندگی یعنی Life پر منتج ہُوئی جس نے مادّے کو اَپنا مطیع بنانے کا آغاز کیا؛ چوتھی جَست شعور یعنی Consciousness کی صورت میں نمودار ہُوئی جب کائنات خود اَپنے ہونے کا اِدراک کرنے لگی؛ پانچویں جَست، عارِفانہ تجربے کی صورت میں اَور چھٹی جَست، جمالیاتی صورت گری میں منکشف ہوئی جس نے ایک اَدنیٰ سطح پر اِس تخلیق کاری کا تتبع کیا اَور جس کی اِبتدا پلانک لنگتھ پر ہُوئی تھی۔

اقبال نے کائنات کے تخلیقی عمل کے صرف تین بنیادی درجات کا ذِکر کیا ہے یعنی مادّے کا درجہ، زِندگی کا درجہ اَور ذہن وشعور کا درجہ! اقبال کے الفاظ یہ ہیں:

> Experience as unfolding itself in time presents three main levels: the level of matter, the level of life and the level of mind and consciousness ..... (*Reconstruction*, p.26).

تاہم اقبال نے بعض دیگر درجات کو بھی مَس کیا ہے: مثلاً عارِفانہ تجربے کو اَور بین السطور جمالیاتی تجربے کو۔ تخلیقی عمل کے بارے میں اُن کے موقف کا اِحاطہ کرنے کےلیے اِن دونوں تجربات کو زیرِ بحث لانا ضروری ہے۔ اُنھوں نے عارِفانہ تجربے کی توضیح کرتے ہوئے پانچ نکات پیش کیے ہیں (*Reconstruction*, p.14)۔ پہلا نکتہ یہ ہے کہ عارِفانہ تجربہ قربت کا احساس دِلاتا ہے۔ قربت سے مراد

یہ ہے کہ خُدا کو بھی اُتنے ہی قریب سے جانا جائے جتنا کہ دیگر اَشیا کو...... مطلب یہ کہ خُدا ریاضی کی تعدیل یا مربوط تعقلات کا کوئی اَیسا سلسلہ نہیں جس کا تجربے سے تعلق نہ ہو۔ قربت کا یہی احساس جمالیاتی تجربے میں لازمی طور پر موجود ہوتا ہے۔ دونوں میں قربت' ایک قدرِ مشترک ہے مگر اَشیا اَور مظاہر کے مِنہا ہو جانے کے باعِث عارِفانہ تجربہ زیادہ تر احساسِ بحر آسا یعنی Oceanic Feeling سے مستنیر ہوتا ہے جبکہ جمالیاتی تجربہ حسّیات کی مدد سے کشید کردہ مواد کو صُورتوں میں ڈھالتا اَور تخلیق کاری کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بے شک اقبال نے قربت کے حوالے سے صرف عارِفانہ تجربے کا ذِکر کیا مگر قربت کو عارِفانہ تجربے کا لازمی عُنصر قرار دے کر' جمالیاتی تجربے کی تفہیم کو آسان بنا دیا...... تخلیقی عمل کے حوالے سے یہ ایک اَہم پیش رَفت تھی۔

اقبال نے دُوسرا نکتہ یہ پیش کیا ہے کہ عارفانہ تجربہ ایک کُل کی حیثیت رکھتا ہے: مُراد یہ کہ عام شعور تو حقیقت کو ٹکڑوں یا قاشوں میں دصول کرتا ہے مگر عارفانہ تجربہ حقیقت کے کُل کا اِدراک آنِ واحِد میں کر لیتا ہے۔ یُوں عام شعور کے تحت' ناظِر (Subject) اَور منظور (Object) کی جو تقسیم وُجود میں آتی ہے' وہ عارِفانہ تجربے سے منہا ہو جاتی ہے۔ اپنے اِس نکتے کے ضمن میں اقبال نے ایک طرف تو تخفیف کا ذِکر کیا ہے' جس کا مفہُوم یہ ہے کہ عارِفانہ تجربہ' خیالات کے بکھراؤ سے آزادی پا کر' خود کو کسی ایک نقطے پر مرتکز کر لیتا ہے؛ دُوسرے' عارِفانہ تجربے کے حصے بخرے نہیں ہو سکتے: تیسرے' وہ بے خودی کے عالَم کے باوجود خودی کی قندیل کو روشن رکھتا ہے۔

تخفیف کے حوالے سے دیکھا جائے تو جمالیاتی تجربہ' عارِفانہ تجربے کے مماثل ہے...... اس فرق کے ساتھ کہ عارفانہ تجربے میں اِرتکاز مکمل ہوتا ہے (تصوّف میں اسے فنا کہا گیا ہے) جبکہ جمالیاتی تجربے میں خود فراموشی کی حالت تو قائم رہتی ہے مگر تخلیق کار' اِرتکاز کے نقطے پر ایستادہ ہو کر بھی ایک حَد تک بیدار رَہتا ہے۔ اِس مقام کو جُھٹپٹے کے اُس عالَم کا نام دینا چاہیے' جس میں تخلیق کار "سوتے جاگتے" کے عمل میں مبتلا ہوتا ہے: اگر اَیسا نہ ہوتا تو وُہ تخلیق کاری کے عمل میں کامیاب نہ ہو پاتا کہ تخلیق کاری کے لیے ایک حَد تک بیدار رَہنا ضروری ہے۔

اقبال نے عارِفانہ تجربے کے دَوران میں بے خودی کے عالَم کو خودی سے منسلک کر کے' اُس قدیم تصوّر سے اِنحراف کیا ہے جو عارِفانہ تجربے میں مکمل اِرتکاز کا داعی ہے۔ یُوں اقبال عارِفانہ تجربے کو جمالیاتی تجربے کے بہت قریب لے آئے ہیں۔

جہاں تک عارِفانہ تجربے میں کُل کے اِدراک کا تعلق ہے‘ یہ اِس طرح نہیں جیسے کوئی شخص تاریکی میں ڈوبے ہُوئے کمرے کی اَشیا کو ٹٹول ٹٹول کر‘ کمرے کے خدّوخال کا تعین کرے: اُسے روشنی کرکے کمرے کے کُل کا اِدراک کر لینا چاہیے۔ گویا عارِفانہ تجربہ‘ بنیادی طَور پر روشنی کا ایک کَوندا ہے...... روشنی کا یہی کَوندا، فن کے تخلیقی عمل میں ایک اَہم کِردار اَدا کرتا ہے مگر وُہ ٹٹولنے کے عمل سے دَست کش نہیں ہوتا۔

اقبال کا تیسرا نکتہ یہ ہے کہ عارِف کے لیے معرفت کا لمحہ‘ ایک ایسی انوکھی ذات سے گہرے اِنسلاک کا لمحہ ہوتا ہے جو اَرفع اَور محیط ہے...... یہ انوکھی ذات‘ لمحاتی طَور پر عارِف کی شخصیت کو دبا دیتی ہے۔ تاہم اقبال کے نزدیک‘ عارِفانہ تجربہ مستقل طَور پر گم ہو جانے کا نام نہیں۔ یہی کچھ تخلیق کاری میں بھی ہوتا ہے کہ تخلیق کار لمحاتی طَور پر اَپنی ذات کے اُس اَرفع رُخ کے رُوبرُو آتا ہے جو شخصی نہیں‘ اِجتماعی یا آفاقی ہے...... اس رُخ کے کوئی واضح خدّوخال بھی نہیں ہیں‘ لہٰذا اِسے اکثر و بیشتر روشنی کا کَوندا کہا گیا ہے۔

عارِفانہ تجربے کے حوالے سے اقبال نے چوتھا نکتہ یہ پیش کیا ہے کہ یہ ناقابلِ ترسیل ہے۔ فی الواقعہ عارِفانہ تجربہ محسُوسات کے زُمرے میں شامل ہے نہ کہ تعقلات کے زُمرے میں! بے شک عارِف‘ اِس کے بارے میں معلومات فراہم کرنے پر قادِر ہوتا ہے مگر وُہ عارِفانہ تجربے کے اصل مواد کی ترسیل نہیں کر پاتا کیونکہ عارِفانہ تجربہ بجائے خود ایسے ناقابلِ ترسیل محسُوسات پر مشتمل ہوتا ہے جنھیں تعقل نے چُھوا تک نہیں۔ مگر ساتھ ہی اقبال یہ کہتے ہیں کہ احساس کی فطرت میں یہ بات شامل ہے کہ وُہ خیال کے ذریعے اپنا اِظہار کرے۔ گویا احساس اَور خیال ایک ہی تجربے کے دوؔ رُخ ہیں۔ بس یہی وُہ مقام ہے جہاں اقبال‘ عارِفانہ تجربے کو جمالیاتی تجربے سے ہم رِشتہ کر دیتے ہیں۔ وُہ لکھتے ہیں کہ گونگے احساس کا نوِشتۂ تقدیر ہی یہ ہے کہ وہ خود کو خیال میں منتقل کر دے اَور خیال کا یہ وصف ہے کہ وہ ظاہری لباس اپنے بطون سے فراہم کرتا ہے۔ اقبال کے الفاظ یہ ہیں:

> Inarticulate feeling seeks to fullfil its destiny in idea which, in its turn, tends to develop out of itself its own visible grammar' It is no mere metaphor to say that idea and word both simultaneously emerge out of the womb of feeling ..... (*Reconstruction*, p.18).

یُوں اقبال احساس‘ خیال اَور لفظ کو تخلیق کاری میں تینؔ مراحل قرار دیتے ہیں۔ مگر تخلیق کار

احساس کو متخیلہ، متخیلہ کو خیال، اور خیال کو لفظ سے جوڑ کر تخلیق کاری کا مظاہرہ کرتا ہے اور شعری مواد کی ترسیل کو ممکن بناتا ہے۔ اس سلسلے میں اقبال نے احساس کے بعد متخیلہ کے بجائے خیال کا ذکر کیا ہے، جبکہ تخلیقی عمل میں احساس کے بعد اوّل اوّل متخیلہ فعّال ہوتا ہے...... اس طور کہ وہ احساس کے مرکزے کے گرد ایک جھلّی یا membrane کی طرح نظر آتا ہے۔ اس کے بعد خیال کی نمود ہوتی ہے جو احساس اور متخیلہ کے مرکّب کے گرد جھلّی بن کر پھیل جاتا ہے۔ آخر آخر میں لفظ جنم لیتا ہے جو احساس، متخیلہ اور خیال کے مرکّب کو اپنے آغوش میں لے لیتا ہے، مگر تخلیقی عمل اتنا تیز رفتار ہوتا ہے کہ ان مراحل کو الگ الگ کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ اسی لیے اقبال کہتے ہیں کہ خیال اور لفظ بیک وقت وُجود میں آتے ہیں۔ مجھے اس میں صرف اس قدر اضافہ کرنے کی جسارت کرنا ہے کہ تخلیق کاری میں احساس، متخیلہ، خیال اور لفظ بیک وقت وُجود میں آتے ہیں مگر تخلیق کاری کا محض ایک عمل دکھائی دیتے ہیں: تاہم تخلیق کو کھولا جائے تو تخلیق کاری کی تدریجی ترتیب وتنظیم بہ آسانی نظر آسکتی ہے۔

اقبال کا پانچواں اور آخری نکتہ یہ ہے کہ جب عارف، دوام یعنی eternal سے ہم رشتہ ہوتا ہے اور یوں مُرورِ زماں کے غیر حقیقی ہونے کا ادراک کرتا ہے تو اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ وُہ خود کو مُرورِ زماں سے یکسر منقطع کر لیتا ہے۔ بے شک اقبال، عارفانہ تجربے کے عالمِ جذب کا ذکر کرتے ہیں جس میں وقت کے مختلف مراحل کا تصوّر باقی نہیں رہتا اور جہاں ذات "اب" کے اُس مقام پر ہوتی ہے جس میں ماضی، حال اور مستقبل کی تفریق باقی نہیں رہتی، نیز جہاں ایک حالت سے دُوسری حالت تک کا سفر ناقابلِ تقسیم ہوتا ہے؛ تاہم صُوفیا کی طرح اقبال نے مُرورِ زماں کو غیر حقیقی نہیں کہا اس کے بجائے انھوں نے ایک ایسی حالت کا تصوّر پیش کیا ہے جس میں ایک باکمال عارف "پا بہ گِل" بھی ہوتا ہے اور "آزاد" بھی؛ یا بھگوت گیتا کے اُس کنول کی طرح جو پانی میں رہتے ہوئے بھی پانی سے تر نہیں ہوتا۔ عارفانہ تجربے میں "آزادی" کے ساتھ "پا بہ گِل" ہونے کا یہ عمل (جس کا اقبال نے ذکر کیا ہے) جمالیاتی تجربے کی بھی اساس ہے کیونکہ تخلیق کاری کے دَوران میں جب تک احساس کنکریٹ میں منقلب نہ ہو، وہ متشکل نہیں ہو پاتا یعنی داخلیت کی دُھند کا جُزو بنا رہتا ہے...... وُہ سوسیور کی لانگ کی طرح پارول یا پرفارمینس کی موجودی صورت میں منتقل ہو کر ہی اپنے ہونے کا ثبوت بہم پہنچاتا ہے۔

اصل بات یہ ہے کہ بے خودی کی منزل تک عارف اور تخلیق کار ہم قدم رہتے ہیں مگر اس کے بعد صورتِ حال تبدیل ہو جاتی ہے۔ جہاں تک عارف کا تعلق ہے، وہ عارفانہ تجربے سے گزرتے ہوئے

جذب اَور بے خودی کے عالَم میں چلا جاتا ہے؛ لیکن بقولِ اقبال اُس کے تجربے میں مُرورِ زماں سے کسی نہ کسی حد تک اِنسلاک کی صورت باقی رہتی ہے۔ دُوسری طرف تخلیق کار اِس اِنسلاک کو ایک متوازی تخلیقی تجربہ بنا دیتا ہے...... یُوں کہ اُس کی ذات کا ایک رُخ کائنات کے اُس تخلیقی باطن کی طرف ہوتا ہے جہاں سے وُہ پرومیتھیس کی طرح آگ چُراتا ہے؛ اَور دُوسرا رُخ آب و گِل کی اُس کائنات کی طرف جو اُس کی تخلیق کاری میں ممد ثابت ہوتی ہے۔ سب جانتے ہیں کہ چاند سُورج سے روشنی حاصل کر کے اُسے زمین پر پھیلا دیتا ہے؛ مگر اَیسا کرتے ہوئے سُورج کی تیز اَور چُندھیا دینے والی روشنی کو لطیف، ملائم اَور پُراَسرار چاندنی میں منقلب بھی کر دیتا ہے...... یہی حال ایک تخلیق کار کا ہے کہ وہ بھی کائنات کے تخلیقی باطن سے (جس نے Big Bang سے ذرا پہلے اپنی ایک جھلک دِکھائی تھی) روشنی کی خیرات وصول کر کے، اَور پھر اُسے چاندنی میں منقلب کر کے تخلیق کاری کا مظاہرہ کرتا ہے۔
تخلیقی عمل کے اِسی پیٹرن کو اقبال نے اپنا موضوع بنایا ہے...... نثر میں بھی اَور شاعری میں بھی!!

وزیر آغا کی تنقید کا سفر زمین سے شروع ہو کر بلند ہوتا ہے لیکن آسمان سے دُور ہی دُور بات کر کے پھر زمین پر واپس لوٹ آتا ہے۔ زمین سے زمین تک کا یہ سفر انتہائی پُرپیچ راستوں میں سے گزرتا ہے اور ہمیں یہ سمجھنے پر مجبور کر دیتا ہے کہ زمین کا سفر اتنا آسان بھی نہیں جتنا کہ لوگ سمجھتے ہیں۔ زمین کے کتنے اَبعاد ہو سکتے ہیں ——— کس نے سوچا ہے! اس کی مہک بدلتی رہتی ہے، اس کا آہنگ بدلتا رہتا ہے۔ کالے، گورے، چپٹے، اُجلے لوگوں کی تہذیب اور ثقافت کو سنبھال کر تاریخ میں محفوظ رکھنے والی زمین، ماں کی طرح ہمیشہ دُودھ کا سبق یاد دلاتی رہتی ہے۔ وزیر آغا نے اُردو تنقید کی سمت کو موڑا۔ کئی متنازع بحثیں اُٹھائیں۔ اُن کی کتاب "اُردو شاعری کا مزاج" سے اختلاف کیے گئے لیکن وہ اپنی روش پر برابر قائم رہے۔ اُنھوں نے جو اندازِ نقد و نظر مذکورہ کتاب کے ذریعے پیش کیا اُس سے کبھی الگ نہ ہوئے۔ اُنھوں نے اپنی تنقیدی بحث میں تمام معلوم عُلوم سے استفادہ کیا جو محض سطح پر پھسلتی نظر ڈالنے کے بجائے باطن میں گھُسنے اور عُمق کو کھنگالنے کے مترادف تھا۔ جو عُلوم وزیر آغا کی تنقید کے اسلوب اور بنیادی فکر کو تراشتے ہیں، اُن میں نفسیات (Psychology)، علم الانسان (Anthropology)، اَرضیات (Geology)، طبیعیات (Physics)، کونیات (Cosmology)، مذہبیات (Theology)، تاریخ (History) اور ادبیاتِ عالم (World Literature) اساسی نوعیت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ چنانچہ یہ اس درجے کی تنقید ہے جس میں محض ادب کی اَصناف اور اُن کی صورتوں سے بحث نہیں ملتی، یہ ہمیں ادب کے تخلیقی عمل کے بارے میں بھی بتاتی ہے۔ ادب کن مراحل سے گزر کر فنی کمال کے درجے پر پہنچتا ہے، اس کی تفصیل وزیر آغا پیش کرتے ہیں۔ تاہم اُن کی تنقید محض تفصیل نہیں، یہ ایک ذہنی سفر ہے جس میں لطف اُس وقت آئے گا جب آپ خود اُن کے ساتھ سفر پر روانہ ہو جائیں گے ——— اس احتیاط کے ساتھ کہ صبر کا دامن ہاتھ سے چھوٹنے نہ پائے!

——— جمال اُویسی

Book Street, 46/2 Mozang Road, Lahore, Pakistan.
Phone: +92 42 37355323, Fax: +92 04 37323950
e-mail: sanjhpk@yahoo.com, sanjhpks@gmail.com
Web: www.sanjhpublications.com

ISBN 978-969-593-065-6
9 789695 930656